Negro

Ежемесячный
журнал
драматургии
и театра

№ 5—6 1994

Основан
в 1930 году

Москва

РЕДАКЦИОННЫЙ
СОВЕТ

Ю. Шуб
главный редактор,
Л. Аннинский,
А. Бартошевич,
И. Вишневская,
А. Гончаров,
В. Давыдов,
В. Демин,
О. Ефремов,
Н. Жегин,
Б. Зингерман,
А. Зись,
И. Золотусский,
С. Исаев,
В. Коростылев,
Р. Кречетова,
К. Лавров,
Ю. Любимов,
В. Пименов,
Е. Полякова,
Е. Сидоров,
А. Смелянский,
Р. Солнцев,
Ю. Соломин,
Р. Стуруа,
Г. Тараторкин,
М. Ульянов,
М. Швыдкой,
А. Якубовский

Театр

Учредители:
Министерство
культуры
Российской Федерации,
Союз
российских писателей,
Союз
театральных деятелей
Российской Федерации,
коллектив редакции

В номере:

Авансцена
Виктор Розов: «Вся моя жизнь...» 2
Наталья Старосельская. От «Красного Бомонда» до графа Малинина 8
Илья Смирнов. Прослойка 16

Критика
А. Иняхин. Театр в паузе 24
Л. Фрейдлин. Ростовский театр, который в Нахичевани 33
И. Холмогорова. Воспоминания о будущем 40

Рампа и жизнь
Нина Велехова. Золотая карета на улицах Города нищеты 49

Воспоминания
Александр Белинский. Мадемуазель Нитуш 64

Театральная хроника
Журнал «Театр» начинает публиковать Справочник новых театров * На сценах театров 69

История
Г. Малиновский. Странички из жизни Ф. И. Шаляпина 79

Галерея
Из коллекции Александра Васильева
А. Васильев. О веерах в России 84
В. Верещагин. Веер и Грация 89

Год Мейерхольда
Ирина Уварова. Мейерхольд: новейшие искания, заветы древности 93
Из мейерхольдовского фонда
Центральной библиотеки СТД
Лидия Устинова. Детство 122
С. Семенова. Театр РСФСР Первый, 1920/21 год 125
Сергей Алексеев. О моих встречах с В. Э. Мейерхольдом 128

История
Из неопубликованного
Вадим Шверубович. Заграничная поездка Художественного театра 1922—1924 годов 131

Пьесы
Андрей Васильев. Дед. Пьеса в двух действиях 153
Иван Клима. Замок. Пьеса в двух действиях шести картинах. Перевод с чешского Виктории Каменской 169

© «Театр» 1994

Авансцена

Какое место занимает сегодня искусство в общей для всех нас жизни страны? Во имя чего живет творческая личность, кто ее боги? Что на данный момент представляет собой интеллигенция? Вопросы, вопросы, вопросы... Над ними и размышляют авторы статей, которые журнал предлагает своему читателю.

Виктор Розов: «Вся моя жизнь...»

Мы с Виктором Сергеевичем Розовым сидим в его кабинете. Словно в книжной лавке — от пола до потолка кроме стеллажей с книгами ничего больше не бросается в глаза. Письменный стол, заваленный блокнотами, бумагой, ручками, газетами,— явно рабочий, обжитой, предмет первой необходимости. Разговор наш — по сути своей, монолог Розова, который говорит почти без пауз, мгновенно реагируя на любой вопрос. Нет сомнения, Розов давно уже многое продумал в сегодняшнем дне, в котором круг интересов этого писателя широк и разнообразен. Виктор Сергеевич легкий и активный собеседник, не скрывающий ни своих мыслей, ни собственных симпатий и антипатий.

Вся моя жизнь связана прежде всего с театром. Интерес к нему постоянен и непроходящ. Хожу в театр и сейчас, хотя не так часто, как хотелось бы. Возраст — большая тому помеха. И всегда знаю, с какой-то душевной болью чувствую — вот это не видел, пропустил, не успел посмотреть. Вдруг задаю себе вопрос — а что сейчас делает одна из любимых моих актрис С. Мизери? А что нового в Театре имени Вл. Маяковского, который давно хорошо знаю и люблю? Во МХАТе «Ужин» поставили — надобно обязательно посмотреть... И в «мой» «Современник» пойти... Увы, теперь далеко не всегда можно осуществить все, что хочется...

В последнем театральном сезоне для меня самыми интересными и значительными были спектакли по произведениям А. Н. Островского. Великолепно, что он наконец вернулся на нашу сцену в таком масштабе и объеме. Видел — «Лес» с Т. Дорониной во МХАТе имени М. Горького, «Без вины виноватые» П. Фоменко в Театре имени Евг. Вахтангова, «Не было ни гроша, да вдруг — алтын» в Малом, «Богатые невесты» Г. Печникова в Молодежном. Все — радость. Подобные спектакли возвращают нас к тем духовным ценностям, которыми мы жили все годы, как бы их ни ругали, как бы ни чернили наше недавнее прошлое. Уверен, что именно тогда мы жили духовно чище, разумнее. Было у всех нас за душой нечто такое, что старались не терять, не забывать, не продавать. А ведь многое из того, чем дорожили некогда, сегодня бездумно забываем, теряем, даже стыдимся.

Что-то с нами случилось. Может быть, не теперь — давно. Мечтая о свободе, проклинали партийный диктат, а оказалось, что он многим буквально въелся в кровь.

Вот смотрю, как Доронина играет Гурмыжскую. Огромная, великолепная актриса. Но ведь ее просто затоптали в последнее время. За что? Во имя чего? Причина тому — определенные политические взгляды на нашу действительность, которые кое-кому затуманили мозги. Политическое противостояние было, есть и будет во все времена и в любой стране. Но разве нормального человека интересовали когда-нибудь политические пристрастия, к примеру, Сары Бернар или Ермоловой? Это же форменная дикость, когда в отношении к художнику, к людям искусства превалирует политика. Художника немыслимо судить за его гражданские убеждения. Это просто позор. Это не делает чести тому, кто занимается подобным. В моих глазах подобные люди достойны жалости за свое неумение или нежелание отделить пшеницу от плевел. Они ведь, в конечном итоге, стремятся уничтожить не убеждения, но прежде всего самого творца. К сожалению, в наше время такую позицию в отношении к людям искусства поддерживает правительство, власть предержащие.

Мои слова подтверждают вполне конкретные примеры. В этом году у нас было немало театральных юбилеев — Марка Захарова, Галины Волчек, наших прекрасных, талантливых режиссеров. На юбилейных вечерах в их театрах на сценах были огромные корзины цветов, в зале — цвет интеллигенции

и многочисленные члены правительства. Были и проникновенные приветствия и поздравительные телеграммы. Все это и хорошо, и заслуженно. Но в эти же дни был и юбилей прекрасной русской актрисы Татьяны Васильевны Дорониной. Актрисы, которая, вне всякого сомнения,— целая эпоха нашего театра, немеркнущая слава отечественных сценических подмостков. Актриса, отдавшая десятилетия жизни сцене и экрану, до сих пор любима зрителем, который помнит и ее Настасью Филипповну в «Идиоте», и Софью в «Горе от ума», и Лушку в «Поднятой целине», и Марию с Елизаветой в «Виват, королева, виват!». Стоит ли перечислять все ее выдающиеся театральные роли? А фильмы — «Старшая сестра», «Мачеха», «Три тополя на Плющихе»? Наверно, еще не одно поколение будет восхищаться ими. Тем не менее юбилей Дорониной официально явно был не принят и не был отмечен. Согласимся — не хочет правительство переступать порог этого театра, не надо. Но поздравить хотя бы дежурной телеграммой, послать цветы — элементарная вежливость, не более того. Однако именно она-то и отсутствовала. Но зато был переполненный зал и сотни маленьких (большие-то — не по карману!) букетиков, которые зрители лично преподносили своей любимой актрисе. И может быть, такая любовь, такое признание дороже любого официоза.

Если бы я зарабатывал столько, сколько раньше, самая лучшая корзина цветов стояла бы у ног Дорониной. Но... Когда-то я каждый год приходил в Театр имени Вл. Маяковского с огромной охапкой цветов, чтобы положить их у мемориальной доски с именами моих погибших друзей. Приду и в этом году, только вряд ли с пышным букетом... Но это — реплика в сторону.

У Островского с поразительной, чуть ли не пророческой точностью описан русский характер, есть точнейшие границы между правдой и кривдой, есть твердое, ничем не размытое, не подвергаемое никаким сомнениям понятие: здесь — добро, здесь — зло. Духовные ценности Островского — это и мои духовные ценности.

Теперь часто можно услышать — обстоятельства жизни вынуждают... Но давайте вспомним хотя бы Счастливцева и Несчастливцева из «Леса». Этих нищих комедиантов, этих вечных бродяг и горемык. Какую же симпатию вопреки всем обстоятельствам вызывают они своими взглядами на жизнь, своей стойкостью под ее ударами, всем своим внутренним духовным содержанием. Нашим бы современным актерам поучиться у них! Ведь, несмотря ни на что, Счастливцев и Несчастливцев не стали негодяями, не продали свой талант, не предали его, не растоптали свою духовную цельность. А теперь?!

На мой взгляд, несчастье нашего времени в том, что многие люди исподволь, почти незаметно для себя, превращаются в жуликов. Одни — вынужденно, другие — вполне осознанно. Деньги, загранпоездки, стремление к богатству, роскоши многих, очень многих заставляют перейти границу дозволенного. Конечно, что и говорить, теперь все, от лекарств до любой поездки, стоит человеку безобразно дорого. А если вспомнить о той же культуре, то на нее из бюджетного кармана, по сути, вообще ничего не дают. Чтобы выжить, вертеться театру приходится сильно. Но ведь должны же быть хоть какие-то пределы дозволенного? Неужели в театрах обязательно должны быть коммерческие ларьки и валютные рестораны? Лично мне это представляется низменным, вульгарным, недостойным. Может быть, я и устарел со своими взглядами, но не могу их пересмотреть или вообще от них отказаться.

Конечно, существование культуры не может быть не связано с общим положением страны. И если наши руководители, наши политические деятели не понимают, что такое культура, зачем вообще должно существовать и развиваться искусство, если нет осознания его ценности для людей, престижа страны, национальной истории, если от всего этого отворачиваются, отмахиваются — судьба художника трудна и горька. Художник ведь свободен только сам перед собой, он подчиняется только собственным творческим законам, но бытово он зависим от всего, что происходит вокруг него. И если вокруг развал, он и живет в этом развале, который далеко не всегда способствует расцвету таланта.

А у нас сейчас все развалилось, какую дыру первой затыкать, не знаешь. Уж если бастуют «скорая помощь» и ученые, то мы и впрямь на самом краю, дошли до последней черты, дальше — падение.

Развал СССР — бедствие не только наше, но, может быть, вообще мировое. Какие еще будут последствия содеянного — трудно даже предугадать. Одно хотелось бы напомнить — царская империя, империя, будем называть ее так, союзная трижды спасали мировую цивилизацию. Монголы, Наполеон, Гитлер... Трижды! Неужели мир, да и мы сами не понимаем до сих пор, что живы только благодаря неисчислимым жертвам нашей многострадальной страны, страны, которая сотни лет была единой? А в благодарность мы получаем свинство. Вместо спасибо — разрушение извне и изнутри. И последнее — самое бессовестное, самое страшное. Огромная страна распадается на отдельные куски. Режем по-живому, и потому кровь Грузии, Таджикистана,

Приднестровья — на нашей совести. Вернее, на совести тех, кто рубит сплеча, не думая о последствиях, кто остается глух к боли, слезам, стонам человека.

Разрушение изнутри — это бездумное, тупое и — увы! — безнаказанное поругание и зачеркивание всей нашей советской истории и жизни, для которых находится только одна краска — черная. Но ведь в реальности так не бывает. Стремление разобраться в нашем недавнем прошлом должно быть не только крайне осторожным, но прежде всего по-научному объективным. Историю не следует подчинять собственным амбициям, обидам или завиральным теориям. Прошлое прежде всего необходимо тщательно изучать, анализировать спокойно и глубоко.

Возьмем, к примеру, национальный вопрос. Сузим его до самого для нас болезненного — еврейского. Был пятый пункт? Да, был, отвратительный и позорный. Но ведь было и что-то иное. Вспомним. В 30-х годах в стране проходили многочисленные конкурсы скрипачей, дирижеров, пианистов. В нем никакого отбора по национальному признаку не было. Лауреатами стали — Ойстрах, Гилельс, Рахлин, Роза Тамаркина, Флиер...

Ничуть не хочу сказать, что все у нас всегда и во всем было прекрасно. Были 1937 год, ГУЛАГ, дело врачей, культ личности. И эти страшные страницы со щита истории не скинешь. И, естественно, нормальный человек, человек, наделенный совестью, чувством гражданского долга, гуманизмом, наконец, должен посильно бороться с теми черными делами, которые творятся вокруг него. Но не понимаю неблагодарности тех, кому их страна в те годы все дала. Не принимаю публицистический пафос отрицания М. Плисецкой, которая все получила в своем родном доме. За учение тогда даже платить было не надо (какая страна, кроме нашей, позволяла себе подобную благотворительность?), педагоги честно, с полной отдачей работали с будущей великой балериной. Все дали, всему научили. Как же можно это не ценить, забывать, чохом все охаивать!

А ведь если уж советская власть хотела кого-то уничтожить, стереть с лица земли — она это делала виртуозно. Мандельштам, Ахматова, Зощенко — мало ли тому примеров, известных сегодня всем. Но я говорю о тех, кто при этой же власти получил и имел все, жил благополучно. И таким людям не к лицу быть мелочными, личностно озлобленными. Тут ведь кроме тоталитарного режима надобно вспоминать и тех, кто сумел раскрыть твой талант, помог ему сформироваться, окрепнуть, явить себя миру. Ведь прежде чем Плисецкая, Вишневская, Нуриев или Барышников стали покорять своим искусством страны и континенты, их профессионально поставила на ноги Родина. А что стоит за этим, все-таки очень высокопарным, словом? Люди, люди и еще раз люди, которые отдавали будущим звездам свое время, знания, внимание. Словом, сердце и душу. Интеллигентный человек, думая, размышляя над своим прошлым, должен быть не только мудр и справедлив, но и деликатен. И благодарен за все хорошее, что для него сделали.

Одно из чудес нашего времени — верноподданничество перед великим.

Меня поражает тот безбрежный, прямо-таки безудержный восторг, который обрушивают у нас на тех, кто в свое время покинул родную страну и теперь более чем благополучно живет за рубежом. По каким-то неведомым мне причинам им разрешают у нас все — поучать народ, сниматься в кино, играть на драматической сцене. В силу каких же таких весомых причин? Или для нас — все сойдет? Неужели мы, дети страны с великой вековой культурой, в одночасье превратились в дикарей, неофитов, недоумков, которым все в удивление и радость? Достоинство у нас есть или оно тоже исчезло? Обидно и стыдно, если и его мы потеряли. Стыдно и горько, если мы признаем только силу денег.

Да, на данный момент в наших согражданах чуть ли не с пеленок культивируют жажду наживы. Главное — иметь деньги. А как они добываются, уже не столь важно. И вот целая страна теперь не столько работает, сколько спекулирует. А ведь раньше, еще в царской России, бытовало выражение: каждый — кузнец своего счастья. Понимаете — кузнец, то есть работяга, труженик, созидатель. Эта формула подразумевает упорный труд, который воспитывает и облагораживает человека. И под счастьем понималась личность, которая состоялась в своем плодотворном и благородном служении людям. Зато теперь у нас лозунг иной: любым путем хватай столько, сколько сможешь схватить.

Мы сегодня любим смотреть на Запад, любим кивать на капиталистов, умиляясь и завидуя их роскошной жизни. Одно не хотим ни понять, ни позаимствовать у них — умение честно и упорно трудиться. Мы закрываем глаза на их жесткую систему выживания, которая заставляет человека работать. Да, там стержень жизни — доллар, то есть материальное благополучие. Хочешь хорошо жить — умей хорошо трудиться. Любое понижение в должности — беда. Безработица — кошмар. И общий стиль жизни определяют не рваческие наклонности, не воровство и спекуляция, но упорный каждодневный труд. Мне довелось немало поездить по свету, и везде я имел возможность убедиться, с каким уважением и от-

ветственностью относятся там люди к своему рабочему месту.

Наш же быт сегодня полон мистификации, изворотливости, лжи. Мы и в искусстве забыли о правде. Забыли заповедь поэта — истину царям с улыбкой говорить. А ведь художник должен творить только с такой, высокой степенью свободы.

Я всегда был писателем бытовым. Трагедия, сатира — это, что называется, не для меня. Хотя юмор мне никогда не был чужд. Никогда не писал сугубо политических произведений. Меня всегда интересовали проблемы на их житейско-нравственном, бытовом уровне. Но кое-что в своих пьесах я сгущал до обобщающей метафоры, которая призвана была с наибольшей полнотой прояснить мою мысль, тревогу, вывод. Такой метафорой, к примеру, была сабля, которой в пьесе «В поисках радости» Олег рубил мебель. Уже тогда я осознал ту страшную опасность, которая подстерегает человека, коль скоро все его усилия направлены на личное обогащение.

Я знаю — есть испытание на сытость, есть — на бедность. Наш народ испытание на бедность прошел достойно. А вот на сытость, вернее даже — на ее грядущую возможность, проходит ужасно. Ибо забвение высших духовных ценностей низводит человека до зоологического существования.

Искусство всегда показывало борьбу между духом и телом. Обращало внимание на те драматические моменты судьбы, когда, как теперь у нас, сатана правит бал. Вся история искусства подтверждает — тот, кто живет только ради денег, никудышный, отвратительный человек. Денежные мешки никогда не становились привлекательными героями. Зато, как говорится, никогда не стояло село без праведника. Лучшая часть общества состоит из них. Они подлинные герои и жизни, и искусства.

Я, конечно, за безбедное существование. Нищета, голод, отсутствие крыши над головой — это жизнь ненормальная, животная, при ней не до творчества, не до высоких материй. Но и погоня за иномарками автомобилей, одеждой от Диора, драгоценностями — ведет человека к нравственному оскудению. Приобретательство не должно становиться нормой жизни. Говорю это не абстрактно, но, извините, исходя из собственного жизненного опыта. Ведь в свое время я был очень состоятельным человеком. Пьесы мои многие годы подряд шли по всей стране, что обеспечивало моей семье более чем безбедное существование. И могу сказать со всей откровенностью, ни я, ни мои близкие никогда не интересовались ни бриллиантами, ни мехами. Так что «сабля» моя была не ради красного словца, но выражала мое мироощущение, если хотите, мое жизненное кредо, которому я в собственном быту следовал без надрыва, вызова, напряжения. Жил и живу, как умею, как считаю нужным, как меня научили и воспитали.

А сегодня страсть к наживе не саблей надобно вырубать, даже не Таманскую дивизию призывать на помощь... И почему, в силу каких причин все происходит именно так, кто дирижирует нашей судьбой, кто ее корежит по своему усмотрению — не понимаю. Не ладно в нашем королевстве, а с кого спрос?

Отражает ли искусство, а конкретно — сценическое, нашу действительность? Нет, и еще раз — нет.

А ведь за последние шестьдесят пять — семьдесят лет я вижу и понимаю, что сенсацию театру непременно делает современная пьеса. Помню, бегал в Камерный театр, в ГосТИМ, в МХТ, где шли великолепные «Адриена Лекуврер», «Лес», «Горячее сердце», «Женитьба Фигаро»... Но вот появились лирическая «Таня» Арбузова, еще раньше откровенно публицистические пьесы Погодина, сугубо партийная драма Войтехова «Павел Греков» — и зрители, казалось, просто сошли с ума от восторга, публику охватило какое-то помешательство. На сцене вместо страдающих принцесс предстала узнаваемая, знакомая действительность. На подмостках сценические герои, как и их реальные прототипы, таскали кирпичи. Казалось, сама бытовая реальность переместилась на сцену. Лично я после подобных спектаклей выходил из театра ошарашенный — оказывается, можно писать о той жизни, в которой существуешь ежечасно, ежеминутно.

Сейчас такой пьесы нет.

А ведь прежде всего современная пьеса делает сезон.

И они всегда были, были, начиная с первых лет революции. Сначала появились, что называется, черно-белые драматические произведения, в которых по-плакатному четко были разделены свои и чужие. Потом на сцену вышел человек колеблющийся. И все это имело необычайный успех.

Хрущевское время, время оттепели. Сколько, буквально в одночасье, появилось в искусстве талантливейших людей, интереснейших творческих личностей. Тот же театр «Современник» состоялся прежде всего на современной драме — Володин, Зак и Кузнецов... (Виктор Сергеевич, естественно, не упомянул своей фамилии. Однако стоит все-таки напомнить, хотя это уже давно всем известно, что «Современник» открылся розовскими «Вечно живыми», успех которых на сцене этого театра продлился не одно десятилетие. В кино

по этой же пьесе был создан знаменитый фильм «Летят журавли».— *И. В.*)

Но сегодня и в искусстве происходит подмена духовных ценностей. Раньше в лучших произведениях шла борьба за человека, совершенство его внутреннего мира. Теперь, на мой вкус, на сценах царит в лучшем случае развлекательность, в худшем — безобразие. В русском языке на все есть прекрасные термины: любовь, секс, эротика, похабщина. Так вот, на данный момент я бы многое определил одним словом — похабщина. И как иначе назвать мат, голые зады, сексуальные извращения, которые то и дело преподносит нам сценическое искусство при своем обращении к современной теме?

Извините, помню не очень точно, но как-то я прочитал высказывание то ли Зиновьева, то ли Синявского, что, знай они, чем все в нашей стране обернется, никогда ничего бы не писали против советской власти.

В свое время вся прогрессивная интеллигенция приветствовала перестройку. Мы надеялись, что в первую очередь избавимся от психушек, партийного насилия, единомыслия, скучнее которого нет ничего на свете.

Но перевернулась вся жизнь. Может быть, иначе и быть не могло? Кто знает... Однако науке хорошо известно — от перемены среды обитания меняется даже рыба. Она теряет свои привычные признаки, деформируется, превращается в неведомое чудище.

У нас же меняются люди. Сколько же появилось оборотней, холуев, мутантов! Вчерашний партийный лидер (совсем не трудно представить, что он в свое время говорил на партсобраниях, как вел себя в райкомах, горкомах, обкомах) сегодня вновь выступает со страстными передовыми речами, правда, с обратной ориентацией. Если он не мутант, так кто же?

Задумываться о несовершенствах жизни естественное право любого человека, тем более писателя. Я размышлял об этом и раньше, позволяю себе это и теперь.

Задумываться-то есть о чем. Прежде кадили вождям и ЦК писатели поплоше, нередко делая вид, что они чуть ли не приятели сильных мира сего. Порядочные литераторы совестились входить в круг этих подхалимов. Увы, сегодня и самые одаренные, некогда самые нами любимые люди искусства, былой цвет нации, позволяют себе подхалимничать перед властью, лакействовать перед ней. Может быть, в силу этого многие перестали понимать, во имя чего живет творческая личность, кто ее боги? Верноподданничество помогает выживать лишь бюрократу и чиновнику, но уж никак не художнику. У каждого действительно своя среда обитания. Но в наши дни все так перепуталось, что у многих пропали нюх, чутье на чистоту, порядочность, добро. Если раньше иные пытались урвать для себя кусок пожирнее, то и теперь многие ничем не брезгуют, чтобы раздобыть его.

Помню, сидел как-то в кабинете у Демичева, вызванный к нему по поводу пьесы «Гнездо глухаря». С трудом, со страшным скрипом пробивалась она на сцену. Среди прочих тем заговорили мы с тогдашним министром культуры о наградах. Я всегда был против званий и орденов. Считаю, у художника прежде всего должно быть имя. Имя — с большой буквы. Василий Иванович Качалов! И все. И буря аплодисментов. Всю жизнь человек должен стремиться к тому, чтобы не запятнать, но украсить свое имя. Петр Нилыч долго от души смеялся над моими словами. «Если бы вы только знали,— сказал он,— сколько людей, сидя вот в этом самом кресле, умоляли присвоить им хоть какое-либо звание или дать орден!»

Кануло в Лету? Как бы не так!

Я очень немолодой человек, писать мне стало трудно. Жаль. Сюжетов вокруг — хоть отбавляй...

Недавно мне рассказали такую историю. Семья. Двое детей. Муж — доктор наук. Жена — инженер. Денег катастрофически не хватает. Доктор наук становится мясником на рынке. Работа эта у него спорится легко, ловко. Стал получать до миллиона в месяц. В семье — полный материальный достаток.

Для писателя здесь главная задача — понять, что потерял, что приобрел бывший ученый и нынешний мясник. Я бы написал о гении, продавшем и предавшем свой талант. Может быть, теперь он по ночам плачет? Может быть, все они поняли на собственном опыте, сколь призрачна радость одной лишь сытости? И все в равной степени — муж, жена, дети — обокрали сами себя, а в их дом вместо радости прокрались скука, неудовлетворенность, разлад... Есть над чем задуматься.

Я не ханжа. Повторяю, многое испытал в жизни. До тридцати шести лет — нищий, голодный, холодный, платье с чужого плеча, запах колбасы дурманил голову... Потом — стал зарабатывать огромные деньги. Но никогда только в них не заключалось для меня счастье. Оно совсем-совсем в другом. Скорее всего, в удовлетворении от любимой работы.

Что сейчас еще огорчает в театре? Мне кажется, какая-то остановка развития мастерства, актерского мастерства. Очевидно, это связано с той судорожной жизнью, которой живет сценическое искусство в целом и отдельный исполнитель в частности. Зарплата-то мизерная, вот и мечутся в поисках

заработка. Гастроли за рубеж частенько мнятся только как поддержка материального благополучия. Сколачивают маленькие труппы, кое-как делают оформление и — в путь по городам и весям. Бесконечно снимаются в кино, на телевидении, в рекламных клипах... Чаще всего не задаваясь никакими глубокими творческими вопросами. Понятно, в силу каких причин так происходит. И потому все это не столько предосудительно, сколько грустно. Ибо теряется подлинная сценическая профессия. Я заметил, что даже самые известные, любимые зрителем актеры постепенно становятся все менее и менее интересны. В жизненной спешке они начинают работать на одних и тех же приемах, которые на профессиональном языке называются штампами. Не хочу называть в качестве примеров, их множество, имена наших прославленных исполнителей, чтобы не обижать их. Пусть сами подумают над собственной судьбой. Я их по-прежнему люблю, но жалею.

Наверно, я потому имею право говорить об уровне профессионализма в театре, что вся моя жизнь связана с ним. Я ведь окончил не только Литературный институт, но и театральную школу, которая в свое время была при Театре Революции. Был актером. И постоянно ходил в театры. Не теоретически, а вполне на практике понял, что актеры действительно как бы делятся на три категории — актер перевоплощения, не только внешнего, но и внутреннего, актер, внешне всегда остающийся сам собой, неизменно живущий по законам данного конкретного образа. И есть третий сорт исполнителей — актер, использующий на сцене всегда один и тот же привычный для него набор приемов.

В свое время меня просто потряс Василий Иванович Качалов, которого я видел в самых разных ролях. Сегодня даже трудно вообразить, что в те годы зритель на том или ином спектакле далеко не всегда мог сразу поверить, что перед ним один и тот же великий актер. Взять хотя бы две его роли — Барон в «На дне» и Чацкий в «Горе от ума». Почти немыслимо было представить, что это создания одного и того же исполнителя. Все в этих сценических образах было разное — внешние черты, походка, голос, весь их внутренний мир.

Мне посчастливилось много раз видеть концертные выступления Качалова. Эстрада не только оставляет исполнителя один на один со зрителем, но и не помогает актеру никакими внешними атрибутами. Помню, как Качалов объявил, что прочтет монолог Анатэмы из одноименной пьесы Леонида Андреева. И я был потрясен. На моих глазах вся фигура актера приняла какую-то совершенно неожиданную пластическую форму, шея вытянулась, мускулы лица страшно сдвинулись и, без всякого грима, Качалов стал похож на тот свой знаменитый снимок в этой роли, который хорошо знают все почитатели театра и этого актера.

Однажды довелось быть на концерте, где он один читал сразу три роли из горьковского «На дне». Это было настолько удивительно, что я то и дело закрывал глаза. Закрою — и слушаю нескольких исполнителей. Открою — в центре сцены сидит на стуле один Качалов.

К сожалению, подобных мастеров не встречаю уже очень давно.

Перевоплощение — особое свойство актерского дарования, которым владеют далеко не все. Качалов, Михаил Чехов, Певцов... О Певцове мне рассказывали, как он мучительно искал походку Павла в спектакле «Павел I» Д. С. Мережковского. Как-то лежал дома на диване. В дверь позвонили. Он побежал открывать и понял, что нашел походку своего Павла. Дверь так и не открыл — долго бегал по квартире, оттачивая и закрепляя найденную походку образа.

А вот Остужев, играл ли он черного Отелло или белокожего Уриэля Акосту, внешне всегда оставался самим собой. Невозможно было не узнать ни его стати, ни его завораживающего голоса. Тем не менее все его герои были абсолютно разные люди.

Повторяю, сегодня, за редчайшим исключением, современные наши актеры, очевидно, в силу объективных обстоятельств, а не только по причине лени и самоуспокоенности, все время исполняют как бы одну и ту же роль. Этим грешат исполнители самого разного возраста.

Кстати, о молодых. Вообще о молодых, о молодом поколении, которому я, как драматург, отдал немало сил и внимания. Да, поколения людей отличаются друг от друга. Однако между ними не лежит непреодолимая пропасть. Подчас нередко можно услышать: это только для молодых, это понимают только молодые. Да ничего подобного, не бывает так ни в реальности, ни в искусстве. Конечно, появляется новаторское искусство, то, которое делает шаг в неведомую до того сторону. И современники далеко не всегда, независимо, кстати, от возраста, понимают и принимают новое художественное слово. Уверен, что само течение жизни, общие ее физические, социальные, нравственные законы, так или иначе, вдруг или постепенно, болезненно или спокойно, но стирают различия между поколениями. Индивидуальные отношения между людьми ничего общего не имеют с законами бытия, общими и равными для всех.

Хотя, что и говорить, груз десятилетий прожитой жизни — непростая, нелегкая

ноша. Она диктует свои правила игры. Мне в силу возраста многое стало трудно. Вот недавно узнал, что в Америке решили поставить мою пьесу «Гнездо глухаря». Позвонили оттуда с просьбой написать к этой драме новый эпилог, созвучный нашей сегодняшней реальности. Согласился, хотя далеко не уверен, смогу ли это сделать. И что писать, пока еще толком не понимаю, хотя сама возможность продолжить это произведение очень меня заинтересовала. В самом деле, как повлияла перестройка на моих героев? Может быть, Судаков, как многие реальные представители партийной номенклатуры, возглавил СП? А Искра сидит дома — газета перестала существовать. А мальчишку убили... А мать молится — Господи, помоги, не погуби людей и Россию...

Я бы присоединился к ее молитве...

Беседу записала И. Василинина

Наталья Старосельская

От «Красного Бомонда» до графа Малинина

Позвонили из одной немецкой газеты, попросили написать о Театре на Таганке. Обрадовалась ужасно — наконец-то у меня появится возможность серьезно поразмышлять о театре моей юности, о его прошлом и настоящем. Совершенно прекрасной жизни в ритме и духе своей реальности. Совершенно естественной смерти, потому что в какой-то момент театр перестал быть над бытом, став его нелучшей частью...

Хорошо еще, что спохватилась прежде, чем дала согласие: «А что, собственно, вам интересно про этот театр?» — «Как он живет после отъезда Юрия Любимова; как вообще ощущает Москва отъезд Любимова из страны. Каковы реакции общественности на раздел, скандал и вообще все, что этому сопутствует. Какова роль интеллигенции в попытках вернуть помещение Любимову, изгнав из него самозванцев под руководством Губенко»,— прозвучал по-немецки точный ответ.

И я отказалась писать.

Отказалась потому, что почти физически ощутила: меня снова вытягивают из моего времени, тянут куда-то назад, заставляя опять и опять, с той же эмоциональной силой пережевывать давно пережеванное, переживать давно пережитое. Из времени, когда уже, ох, как пора, собирать камни, гонят туда, где их продолжают с каким-то невероятным сладострастием разбрасывать, метя каждый раз прямо в сердце.

Как живет Москва после отъезда Юрия Петровича Любимова? Совсем по-другому живет. Только не из-за его отъезда, как и не из-за того, что многие покинули и продолжают покидать эту страну, хотя это и остается раной. Заживающей, как выясняется, со временем. А фильмы тем не менее снимаются, спектакли ставятся, книги и картины пишутся. Потому что — уж извините за банальность! — время продолжает свое течение не просто независимо от нас, а часто и вопреки, назло нашим желаниям.

Случилось в нашей жизни так, что мы перестали слышать свое время, время, которое досталось на нашу долю именно сегодня. То ли из-за постоянной суеты, будничных забот, то ли от высокомерия — мы же и вправду считали себя рожденными исключительно для того, «чтоб сказку сделать былью»; что нам время, мы с ним издавна на «ты»!.. И с тем же пафосом, с той же страстью готовы командовать теперь «Время, стоять!», как недавно еще распоряжались, подгоняя его вперед.

Человек привык уже к мысли, что юность его неповторима и непременно прекрасна — в каких бы условиях она ни проходила. Привык, но не смирился. Желание свои звездные часы множить и повторять на разных этапах жизни — с годами как будто все больше обостряется. Может быть, именно потому театральные режиссеры все чаще и чаще повторяют то здесь, то за границей свои постановки десятипятнадцатилетней давности? Марк Розовский, например, в прошлом и нынешнем сезоне сумел выпустить две премьеры — «Историю лошади» и «Убивец». Но ведь толстовский «Холстомер» стал, таким образом, четвертой премьерой режиссера, если считать легендарный спектакль БДТ, начало театра «У Никитских ворот», постановку в Риге, а теперь — новый вариант. Нет, не новый, ибо в нем видно, как много прошло времени, как много воды утекло с тех пор, когда впервые мы внимали этой истории. А поскольку классика обладает по-

истине удивительным свойством в каждый отрезок времени высвечивать иной круг проблем — на этот раз у Розовского получился спектакль не столько о Холстомере, сколько о табуне: о его агрессивной, страшной общности, о массовом психозе, который, расходясь кругами, подчиняет себе все больше и больше «особей». Само по себе это могло оказаться по-своему любопытно, однако — не сыграно, не отработано с достаточной тщательностью...

То же — и с «Убивцем». Когда-то в Риге спектакль производил впечатление достаточно сильное. Что случилось за это время? — просто много воды утекло или я была тогда молода и глупа?.. Наверное, и то и другое. Но твердо знаю, вижу, всей кожей ощущаю: сегодня странный и безвкусный симбиоз Достоевского — Ряшенцева выглядит беспомощно, обнажая устаревшую эстетику «кукишей в кармане», на которой мы взрастали и мужали. Которую, единственную, и считали необходимой времени — тому времени.

Примеры эти можно бы множить и множить. Тиражируется слишком многое из того, что должно было бы остаться в другой, совсем другой эпохе. Тогда это могло выглядеть уникальным по замыслу, и огрехи воплощения мы прощали охотно, делая бесконечные скидки на то... на другое... на третье... Ведь всегда оставалось главное: во имя чего все это делалось.

Марк Розовский в этом смысле вовсе не одинок, просто подвернулся наиболее свежий и наглядный пример. Причем пример, как бы сознательно повторенный в случае и с одним, и с другим спектаклем. С Театром на Таганке, по сути, происходили те же самые вещи, и вот об этом я охотно, хотя и с горечью написала бы для немецкой газеты. Но им совсем другое надо...

Вообще-то телефонный звонок этот можно было бы расценить как чистейшую диверсию. Надо же о таком спрашивать в тот момент, когда стало совершенно очевидно: никогда уже не будем мы приходить в театр, словно в храм, чтобы со сцены услышать свою невыдуманную боль, чтобы почувствовать единение с сидящими справа и слева. Никогда не будем рвать друг у друга из рук свежий номер журнала или газеты, чтобы там и только там узнать наконец правду о своей жизни, которую столько десятилетий подряд для нас лакировали и украшали...

Ничего не попишешь, кончилась очень важная эпоха нашего бытия. Прошла безвозвратно. Но смириться с этим мы не можем и не желаем — потому начинаем порой искусственно взбалтывать в пробирках давние конфликты и свеженькие склоки; превозносить фильм, увиденный несколькими десятками зрителей, или задолго до премьеры спектакля готовить зрителя к тому, что ему предстоит увидеть нечто грандиозное, гениальное. В этом смысле, если использовать замечательный афоризм Михаила Зощенко, «слегка перестарались и даже дошли до ручки» коллеги из газеты «Сегодня», завершив театральный сезон привычной анкетой критиков.

Из числа тех избранных, кому довелось увидеть генеральный прогон «Иванова» в МТЮЗе, были тщательно отобраны те десять человек (двое из них — штатные сотрудники газеты), которые изрекли: «Иванов» станет величайшим событием следующего сезона! И вот подходит к концу сезон... ну и как? что теперь будем говорить?..

Кстати, вот что еще задело меня в телефонном разговоре, с которого я начала: меня спросили о роли интеллигенции. Лучше б не спрашивали, не сыпали соль на открытую рану. Потому что все, о чем идет речь на этих страницах, характеризует именно роль интеллигенции в нашем сегодняшнем существовании. Не слишком радостном существовании. Не слишком звездную роль... Потому что большинство скандалов взбалтывает и делает достоянием масс не кто иной, как интеллигенция — творческая, казалось бы, по самому своему назначению призванная совершенно к другому.

Почему так тесно, неразрывно связались для меня вопросы о времени и интеллигенции, чем так покоробил тот телефонный звонок? В другое время я, наверное, забыла бы о нем через два-три дня, а теперь вот — помню и все больше и больше рефлексирую. Почему? Потому что в наши дни, сегодня и сейчас интеллигенция словно бы встала у двери и приникла к щели дверного замка: что же там происходит? И в своей среде до бесконечности обсуждает, мусолит то, что ни в малой степени не волнует никого, кроме «избранных». Открытие тридцатого сезона Театра на Таганке, на которое собрали представителей прессы и телевидения только для того, чтобы объявить о торжественном закрытии театра, в то время как часть труппы под руководством Юрия Любимова отбыла в Европу со спектаклем «Живаго», Алла Демидова гастролировала со своим театром «А». А те, кто собрался под крылом Губенко, репетировали «Чайку»,— вопреки ожидаемому, она широкого резонанса не вызвала. Пожалуй, и вообще никакого.

Отъезд Валерия Фокина, попытка воссоединения двух трупп ермоловского театра под одной крышей и манежная постановка Фокиным «Мертвых душ» вообще прошли не замеченными широкой публикой.

Конфликт с разделом имущества на «Ленфильме», скандал и последующий пожар в Фонде культуры на общество так и не перекинулись, страстей не распалили...

Люди устали. Устали от собственных свар и, естественно, захотели покоя. Чтобы все вернулось на круги своя, чтобы, отправляясь в театр, купив за безумные деньги билет, не думать о распечатанной и растиражированной интимной жизни артиста, об окружающих его склоках. Они хотят смотреть спектакль, не зная о том, какие страсти разрывают театр...

И это — законное право любого человека. Право, которого лишаем его мы, нынешняя творческая интеллигенция.

Некогда на пивных ларьках красовались таблички: «Требуйте долива после отстоя». Никто никогда не воспринимал их юмористически. Кому очень надо было — требовали. Не пытаемся ли сегодня мы, творческая интеллигенция, требовать «долива» — постоянного, неустанного, чтобы взбалтывать и без того не осевшую нашу жизнь? Только вот что доливать и куда? Да и наше ли это дело? Не перестаем ли мы тем самым быть интеллигенцией — требуя и доливая?..

Со времен начала перестройки мы пережили несколько очень трудных, но совершенно закономерных периодов, они сменяли друг друга с почти оптической точностью. На смену эйфории приходила потребность гласности — непременно агрессивной, воинствующей, сметающей с пути и непременно смешивающей с грязью все авторитеты. Громкие и просто раздутые скандалы порождали естественную реакцию — желание тишины, желание отмыться от грязи, которую на тебя вываливают ежедневно в театре, с экрана телевизора, со страниц газет и журналов.

Надо было непременно крушить, подвергая сомнению все былые авторитеты: противопоставить Додина Товстоногову, Дударева Горькому; сметая лживое, попутно растоптать и истинное. И обязательно устраивать очные ставки — режиссерам, актерам, художникам. Словно никогда не существовали все они рядом и нераздельно...

И, показалось, наступил момент, когда людям стало просто не до искусства. Выполнив свою роль разоблачителя прошлого, оно как-то стушевалось, растерялось. Оно, звучащее, как выяснилось, в основном, когда гремят пушки или когда надо выжить в подполье, оказалось неожиданно девочкой-сироткой при опекунах с туго набитыми кошельками. И стало обслуживать своих покровителей. Недавние интеллигенты, с презрением смотрящие на денежный мешок, начали осторожно, ощупью, подбираться к нему. Я думаю, что именно так могли не то что появиться (собственно, появились-то они несколько раньше), а так стремительно расцвести пышным цветом эротические и гангстерские фильмы, сверхтехничная, но совершенно лишенная простых человеческих эмоций мультипликация, эротические представления на театре. Только так мог обрести престиж театр Романа Виктюка, расплодиться множество сверхоткровенных или гомосексуальных шоу во всех без исключения жанрах. Вспомните, еще совсем недавно немыслимо было представить себе спектакль, в котором бы перед нами не раздевалась хотя бы парочка персонажей. Обнаженное тело (далеко не всегда красивое), ненормативная лексика (не та, естественная, как дыхание, без которой не обходится ни раздача дефицита, ни народное гулянье, а интеллигентски-фальшивая) — все это призвано было громко, агрессивно декларировать: искусство представляет собой шок!

Театр сегодня почти совсем утратил ту основную функцию, которая была у него, может быть, только в нашей, отдельно взятой стране. Он начал «приобщаться к Европе» — терять чувство, мысль, облегчаться до примитивной, чисто зрительной невесомости — сначала потихоньку, затем во всю прыть. Он перестал быть трибуной и средством общения, когда возникает диалог сцены и тех, кто заполняет зал. Наверное, по большому счету только теперь становится понятно: в тягостные застойные десятилетия российская интеллигенция твердо знала, для чего живет. Потому что спектакли и фильмы, которые мы видели, сделаны были интеллигенцией во имя того, чтобы «заразить» своей мыслью, своим чувством как можно более широкие слои общества.

Не с исчезновением ли этой роли связан отток зрителей от театра? С одной стороны. С другой же — не с окружившей ли искусство атмосферой кухонной склоки и групповщины?..

Ничего не поделаешь, для каждого бывшего советского человека кино, театр, картина всегда были не только художественным фактом. Так уж сложилось исторически, что поэт в России всегда был больше, чем поэт, театр больше, чем театр. И — надо уметь трезво осознать — это, видимо, никогда уже не вернется к нам. Как не сделается тусовка на очередной премьере былым необходимым и ничем не заменимым общением.

Правда, ничто не стоит на месте. Сегодня театры начинают медленно, но верно нащупывать дорогу — дорогу своего времени. Они чаще обращаются к классике, перестают с откровенностью неофитов гнаться за сборами даже и путем откровенного шокирования публики. В лидеры постепенно выходят не те, кто кричит до хрипоты и эпатирует зрительный зал: остались еще на этой земле люди сдержанные, спокойные, интеллигентные. Маловато их, к сожалению, но что поделаешь...

Оставшаяся наша интеллигенция преодолевает сегодня еще один этап тяжкого пути исторического своего познания и предназначе-

ния. Наверное, выживут сильнейшие. Что поделать, хорошо, что хоть они.

Что же все-таки не дает мне покоя и заставляет все чаще думать о том, что интеллигенция у нас кончилась, вымерла? Справедливо ли это? Рискую навлечь на себя упреки в сгущении красок, и все-таки... Как ни горестно сознавать, сам факт постепенного исчезновения российской интеллигенции, по-моему, уже ясен. Хотя бы потому, что люди, громко и откровенно обсуждающие, где и сколько им платят и в связи с этим где можно, а где не нужно печататься,— вряд ли могут быть интеллигенцией названы. И еще.

Мне вспоминается одно из интервью Гедиминаса Таранды после его увольнения из Большого театра «за независимый взгляд на жизнь», как написала не без лукавства его интервьюер. Таранда считает, что надо биться из последних сил — за восстановление в театре, за репертуар, за утверждение своей правды. Беда нашей интеллигенции, считает танцовщик, состоит в том, что она привыкла всегда отступать с поля боя, открывая дорогу серости, завоевывающей искусство, жизнь и т. д. В общем, все мыслимые и немыслимые пространства.

Не смешиваются ли здесь какие-то очень важные понятия? Совместимы ли, по сути, интеллигенция и — борьба за жизненное пространство? Не главная ли отличительная черта интеллигенции — чувство собственного достоинства, не позволяющее вступать в схватку с серостью? А оно-то и истаивает на наших глазах, коль скоро его представители декларируют необходимость битвы не на жизнь, а насмерть...

«Вся жизнь — борьба!» — девиз старый. Не в тот ли момент, когда он был воспринят как программный, все и закончилось?..

«Сейчас мы проходим через период возмездия, и, как всегда бывает, страдает огромное большинство людей неповинных. Против возмездия ополчаться нельзя, его можно только сносить: чем глубже причина, тем неизбежнее последствие. Но возмездия ниспосылаются не ради одного только наказания, а ради возрождения. Условие возрождения — осознание причин, осознание своего греха. Есть ли в нас это осознание? Сомневаюсь. Я думаю, что в этих вопросах если произошел сдвиг, то очень незначительный в смысле численности; опасаюсь, что люди, покинувшие Россию и там, за рубежом, работающие над «восстановлением», понимают это восстановление в цельном смысле этого слова. Боюсь, что, выйдя за пределы родины, они только переменили место и унесли с собой все то самое, чем жили прежде,— без разбора, без проверки, без переоценки. И в поклаже их остались невытравленные зародыши, невырванные корни старых неосознанных грехов, старой, ими не ощущавшейся болезни. Заставить людей ощутить болезнь своего миропонимания, заставить почувствовать присутствие разлагающего яда в том, из чего они хотят строить, есть обязанность всякого, кто сам это чувствует...

Большевизм смахнул все прошлое — с тем хорошим, что в нем было, но и с тем плохим, что в нем было. Сокрушаться об исчезновении хорошего — бесполезная трата чувствительности; но осознание плохого, оценка его и закаление себя в ненависти к этому плохому — есть воспитательный долг тех, кто хочет работать над восстановлением *достойного* отечества. Не для того большевизм все опрокинул, не для того на месте лицемерия поставил цинизм, чтобы мы на пустом месте этого цинизма восстановляли лицемерие».

Эти слова написаны князем Сергеем Михайловичем Волконским в нищей Москве эпохи военного коммунизма. И они становятся еще одним свидетельством того, как остро перекликаются порой между собою времена и нравы людские. Ах, токи времени, сколько же неслучайных совпадений таится в вас...

Читаю и перечитываю воспоминания Волконского с удивительным, смешанным чувством восторга и ужаса — речь-то словно бы о нас, значит, и дальнейшее можно предугадать. Хотя бы приблизительно. Почему же тогда все идет так, как идет?..

И осталась ли ныне хотя бы частица той роли интеллигенции, которую мы — правомерно ли, нет ли — исторически ей приписывали? Был ли вообще прямой, неиронический смысл в словах персонажа Николая Эрдмана, заявлявшего: «Помните, что интеллигенция соль нации и, если ее не станет, вам нечем будет посолить кашу, которую вы заварили»? Все сместилось с привычной точки, а для того, чтобы выстроить хоть какое-то подобие исторической связи, надо оглянуться далеко назад, во времена отнюдь не случайно вспомнившегося князя Сергея Михайловича Волконского, на чьих глазах зарождалась в России та самая интеллигенция, потомки которой сегодня оказываются на обочине истории, на обочине жизни, сложившейся так, как она сложилась для всех нас.

Некогда Александр Блок говорил о том, что любимое занятие интеллигенции — выражать протесты. И действительно, в России слова «интеллигенция» и «оппозиция» были почти синонимическими. От того, видимо, и укрепилось понятие «соль нации» — долгий путь от латинского определения «intelligens» (понимающий) до российского «протестующий» был, на самом деле, до обидного краток. Вот как писал об этом все тот же Волконский.

«Слагалось такое понятие, что образование нужно не для деревни, а для того, чтобы выйти из деревни. Благодаря этому вылавливанию получалось нечто еще худшее: образование стало понемногу получать характер чего-то сословного. Эта сторона нашла себе наконец выражение в ужаснейшем слове «интеллигенция». Я хорошо помню, когда оно впервые раздалось, это безобразное, выдуманное на иностранный лад, на самом деле ни в одном иностранном языке не существующее слово. Тогда оно имело определенно полемический характер и противопоставлялось «аристократии». Наш брат не признавался за «интеллигенцию»; «интеллигенция» — это был класс, ставший между «высшим классом» и «народом»; он был к «высшему классу» настроен враждебно, к народу дружелюбно [...], теперь содержание слова «интеллигенция» расширяется до пределов какого-то духовного братства, в котором сглаживается сама память о прежних косых взглядах [...], случайное, даже насильственное соединение неоднородных элементов вижу под покровом слова «интеллигенция» [...]. В самом деле, когда мне под одной кличкой преподносят профессора философии Ильина и барышню, которая в каком-нибудь «Субвохозе» на машинке стукает, а вечером «посещает» балетную студию,— воля ваша, я не понимаю такого объединения. Позвольте, что же в них общего? Ведь слово это указывает на свойства умственного порядка (хотя часто слышим мы и такое выражение: «он, судя по одежде, интеллигент»). Так в чем же одинаковость профессора Ильина и барышни-машинистки-балерины? Оба не безграмотны. Но право же, этого недостаточно, чтобы быть одного поля ягодами».

И тем не менее именно этот, неестественно смешанный смысл вкладывался на протяжении десятилетий в понятие «интеллигенция»... Если проследить историю — а это, поверьте, дело невероятно увлекательное! — мы сможем убедиться, как постепенно, под влиянием множества различных обстоятельств, некогда определенное (пусть и со своей долей абсурдности, Волконским отмеченной остро, даже зло), понятие мельчало, подменялось, перерождалось и, наконец,— выродилось. Да, сегодня мы можем с очевидностью свидетельствовать о том, что интеллигенция российская в том виде, в каком мы привыкли воспринимать ее и говорить о ней, выродилась почти совсем.

Обратили ли вы внимание, что в последнее время из самого нашего лексикона как-то незаметно исчезло это слово — «интеллигенция»? Стерлось, стушевалось. И обозначение некоего духовного братства, человеческого единения, которым гордились, за которое цеплялись,— испарилось, оставив горьковатый привкус: было — не было... А ведь для нескольких поколений слово это было значимым и важным. Кухни наши прославленные, «там-издаты», доносившие из прекрасного и свободного далека благую весть о свободе духа, песни Александра Галича — все это было объединено неким избранничеством и одновременно изгойством. И как же сладко было осознавать, что мы едины в своих идеалах и устремлениях, что обязательно все вместе мы «сможем выйти на площадь в тот назначенный час» (Галич), когда призовет нас под священное свое знамя долг русского интеллигента. И все изменим именно мы, потому что непременно наступит тот момент, когда «все уладится, образуется, подсудимые станут судьями» (тот же Галич).

Да, мы пели эти песни, как поют государственный гимн — с гордо поднятой головой, с пафосом, со сдерживаемыми слезами счастья от ощущения собственной причастности пусть и не совсем отчетливой, но, несомненно, великой цели.

И менее всего думали о том, что все это и есть заклейменный Волконским цинизм, поверх которого не без нашей помощи восстанавливается лицемерие.

Искренность, вера были, конечно же, высокими и невымышленными. Вымышленным было все окружавшее. Романтизированным, идеализированным до последнего предела...

Возможно, в большей степени виною тому было книжное, театральное, а отчасти и кинематографическое воспитание, которое получили по меньшей мере несколько последних поколений. Ведь, если вдуматься, ни в одной стране, кроме России, книга и театр не пронизывали человеческое бытие так основательно; не формировали в живой реальности характеры литературных персонажей и театральных героев; не подверстывали живые судьбы и характеры к запечатленным в слове чертам, типажам. Фактически на этом и взросла в свое время российская интеллигенция — на Рахметове и Инсарове; на героинях, поглощенных проблемами женской эмансипации и обязательного перевоспитания своего избранника. Первые русские интеллигенты шли в народ. Последние — из последних сил от народа шарахались, воздвигая баррикады между массовым и собственным элитарным сознанием. И в этом тоже видится своя закономерность. Хотя и очень печальная.

Впрочем, стоит ли так уж сильно печалиться, если век интеллигенции оказался все же длиннее, чем время, отпущенное на среднестатистическую человеческую жизнь — она протянула как-никак больше столетия; срок, вполне достаточный для того, чтобы устать, выдохнуться и... скончаться.

И на этом, наверное, можно было бы и успокоиться, если бы не билась так тревожно, так болезненно мысль о том, что на наших глазах произошла одна из трагических подмен в истории и под видом интеллигенции нам предлагается сегодня нечто прямо противоположное, от века антагонистичное. И связано это «нечто» в первую очередь с понятием «творческая интеллигенция».

Начало того процесса, что именовался (безо всякой иронии) «гласность и перестройка», едва ли не в первую очередь связался для меня спустя время с человеческой перелицовкой. Хорошо помню, как одна литературная дама, упорно и весьма небезуспешно делавшая в то время карьеру, объявила вдруг, что принадлежит к обедневшему дворянскому роду. Род, вообще-то говоря, был некогда весьма достойным, но вот дедушка промотал, по несчастью, три состояния. Ничего дурного в этом признании, разумеется, не было — мало ли кто из нас что скрывал на протяжении десятилетий существования в определенной системе! Настораживало другое. Как резко и внезапно изменились манеры, интонации, улыбка, даже все повадки той, что на протяжении многих лет привыкла под любым удобным и не совсем удобным предлогом заявлять, что отец ее был простым малограмотным крестьянином, и все, чего добилась она в жизни,— свидетельство того, как много значит в нашей стране быть интеллигентом в первом поколении.

Она не устала играть роль внучки дедушки-мота по сей день, несмотря на то, что карьера ее, достигнув точки кипения, как-то плавно потекла вниз. Что-то случилось в жизни, чего наша дама так и не уловила, и к манерам барышни из хорошего дома все чаще и чаще стали примешиваться черты простолюдинки, страстно пытающейся сохранить завоеванные позиции, выбившись в люди, в общество. В какое общество — не так уж и важно...

Эта дикая, неестественная смесь (ибо уже и не знаешь, какому из двух ее прошлых верить больше) породила черту, я бы сказала, весьма типичную для некоторой части нашей творческой интеллигенции. Ее можно назвать тем метким и удивительно образным определением, которое было придумано в начале 20-х годов Николаем Эрдманом: «Красный Бомонд». Потому что многих уже не удовлетворяет звание интеллигента — потянуло в аристократы.

В пьесе «Самоубийца» «Красным Бомондом» называется летний сад, в котором служит Александр Петрович Калабушкин, и в исследованиях, посвященных творчеству Эрдмана, мне не доводилось встречать более расширительного толкования этого названия, хотя оно, на мой взгляд, просто само напрашивается на обобщение. Обобщение, подаренное нам иной эпохой, концом 80-х — началом 90-х годов XX столетия.

Когда я прихожу на престижные театральные премьеры типа «Чайки» Сергея Соловьева, спектаклей Романа Виктюка, «За зеркалом» Вячеслава Долгачева, где дебютирует на драматической сцене Галина Вишневская,— не могу отделаться от ощущения, что «нормальная» театральная публика, критики, жалкие остатки былой интеллигенции жмутся по углам, пока телевизионные камеры запечатлевают на века сходки «Красного Бомонда» — их громкие голоса, их яркие улыбки, их приход отнюдь не в театр, а к театральной вешалке, с которой, по Станиславскому, все только начинается.

И гаснет радость от премьеры. Чувствуешь себя среди них как-то неуютно и ненужно. Вы замечали это?..

Или на нередких сегодня «целевых», когда спектакль закуплен благодетелями-купцами,— этот невыносимый тяжелый дух денег, правящих всеми и всем... Люди, купившие на вечер театр, знают, что они — хозяева, что им здесь все позволено, и ведут себя подобно подгулявшим купчикам из псевдонародных романов: комментируют происходящее на сцене, подбадривают артистов. Мнят себя истинным бомондом, потому что — платят за все, а значит: все дозволено...

И становится сначала неловко, а потом — страшно.

Как и в какой момент произошло все? Почему демократии удалось блистательно осуществить то, на чем споткнулись даже большевики? Не потому ли, что основная прослойка демократии состояла в основном именно из интеллигенции, и на наших глазах произошло печальное ее перерождение? «Не для того большевизм все опрокинул, не для того на месте лицемерия поставил цинизм, чтобы мы на пустом месте этого цинизма восстановляли лицемерие»... Оказалось — как раз для того самого. Забыв неписаный кодекс русского интеллигента, в основе которого были всегда национальная терпимость, чувство собственного достоинства, не допускающее низкопоклонства ни перед сильными мира сего, ни перед денежным мешком, не допускающее и намека на несправедливость и неблагородство,— нынешний российский интеллигент остался таковым по самому размытому признаку. Именно творческая интеллигенция заискивает перед теми, кто может оплатить ее затраты. Судить за это трудно и неблагородно — ведь делается так по причинам подлинно творческим; сегодня ни музей не восстановишь, ни спектакль или фильм не поставишь без спонсоров. И каждому надо в пояс поклониться, и каждого надо на свой манер прославить. Не интеллигенция, не мастера ви-

новны в том — государство, поставившее людей творчества в подобные условия.

«Кто платит, тот и заказывает музыку»,— некогда, еще совсем недавно, этот унизительный афоризм употребляли чаще всего иронически. Сегодня он звучит скорее драматически, потому что нередко именно благодетели руководят тем, что надо или не надо театру и кинематографу, а по завершении работы с гордостью выходят на поклон вместе с режиссерами и артистами... Цинизм и лицемерие в согласии и взаимопонимании. А где-то рядом с ними (или между ними) сиротливо приютилось искусство.

Творческая интеллигенция совсем не случайно составляла, если можно так выразиться, «соль соли нации», по крайней мере, в тяжелые 50-е, 60-е, 70-е годы. Она была неким поистине духовным союзом — достаточно вспомнить ту огромную роль, что сыграл в нашей жизни Театр на Таганке, истинный театр оппозиции, духовного формирования. Или — с другой стороны — товстоноговский БДТ, приучавший к особому способу чувствования и мышления. Да мало ли кого и что можно вспомнить... Но ныне мне очень трудно представить театр, который берет на себя хотя бы часть того прекрасного груза — есть отдельные спектакли (и их совсем немало!), но нет театра... равного жизни. Может быть, потому, что жизнь разбилась на мелкие осколки и для каждого она стала своей, а совсем не общей, не единой, не той, что воспевалась в песнях, непременно начинавшихся с «мы»...

С. М. Волконский, которого вновь приходится вспомнить, рассуждал о том, что отнюдь не все большевиками сметенное с исторического пути было хорошим; о том, что плохого было в строе, столь идеализируемом нами сегодня, он подробно написал в своих воспоминаниях. Вот и нам довелось дожить до времен, когда мы можем поделить свое недавнее былое на «плохое» и «хорошее»; только делаем мы это как-то неохотно. То ли в характере русского человека отметать все без разбора, то ли сам воздух России так терпко напоен отрицанием ради отрицания — не знаю. Но и грустно, и смешно видеть, как люди, вроде бы не очень глупые и что-то понимающие, с пафосом объявляют себя, например, носителями титулов.

У Ханса Кристиана Андерсена есть совсем не сказочная история под названием «Ребячья болтовня». Она не входит в первый ряд написанного замечательным сказочником, и мало кто вспомнит о маленькой этой притче, в которой на первый взгляд нет ничего особенного. Тем не менее сегодня, как мне представляется, она имеет свой глубокий смысл, а для нашего разговора о титулах — едва ли не первостепенный.

Суть «Ребячьей болтовни» заключена в том, что однажды дети собрались на детский вечер, устроенный одним богатым купцом. В гости к своей дочери он пригласил «аристократов крови и аристократов ума, как это говорится, а также аристократов крови и ума вместе». И дети, предоставленные самим себе, обсуждают: кто из них по происхождению и по возможностям лучше, выше и что из каждого из них выйдет в жизни. Спесь соперничает со спесью, дети на все лады восхваляют своих родителей, которые могут и леденцов купить на огромные суммы, и в газете напечатать о каждом, о ком заблагорассудится, что заблагорассудится. Дети с гордостью говорят о своей крови, а разговор их слушает через дверную щель мальчик, поворачивающий на кухне для кухарки вертел: ему позволили посмотреть в честь праздника на нарядных веселящихся детей, и мальчик удручен тем, что кровь в его жилах течет самая обычная, а значит — ничего путного из него выйти не может.

Финал «Ребячьей болтовни» поучителен. «В том же городе стоял великолепный дом, полный сокровищ. Всем хотелось видеть его; для этого приезжали даже из других городов. Кто же из тех детей, о которых мы говорили, мог назвать этот дом своим? Ну, это легко угадать! Нет, не очень! Дом принадлежал бедному мальчугану. Из него-таки вышло кое-что...» Некогда этот финал чуть ли не естественный для нашей страны, в которой, как было провозглашено государственным устройством, могут управлять кухаркины дети,— сегодня поворачивается к нам несколько иной своей гранью.

Мы так долго верили, что должно все в мироустройстве быть так и только так, что нынешние «аристократы ума» легко жертвуют своим «званием» выдуманному «аристократизму крови». Иначе не объяснишь пример с литературной дамой, который первым пришел мне на память. Иначе не объяснишь афиши, от одного вида которой бросает в ужас: «Поет граф Александр Малинин». Иначе не воспримешь со здоровой долей юмора объявление о том, что в связи с предстоящим венчанием Алле Пугачевой и Филиппу Киркорову присвоены графские титулы. Как, простите, присвоены? За что присвоены? Это ведь все-таки не звания заслуженных или народных артистов...

В одном, пожалуй, не был прав Сергей Михайлович Волконский, несмотря на всю свою прозорливость. Доля отчаянного презрения (иначе не могу назвать!) помешала ему разглядеть, что зародившаяся на его глазах интеллигенция есть не что иное, как аристократия ума, которая со временем завоевала позиции аристократии духа, стала совестью нации. Не случайно ведь для нас интеллигенция была

всегда голосом совести и долга, знаком человеческого достоинства и свободной воли, не умевшей сдержать свой голос, когда обстоятельства требовали возвысить его в защиту справедливости, чего бы это ни стоило, чем бы ни грозило.

Эти-то черты и выродились ко дню сегодняшнему. Аристократия ума возжелала стать непременно и немедленно аристократией крови, позабыв о том, что это невозможно, даже если сделать переливание: такого количества аристократической крови в нашей стране просто не сыщешь и днем с огнем!..

Да, жить сегодня стало очень сложно. И, на мой взгляд, в первую очередь даже не из-за непомерно возросших цен и автоматического попадания практически всей творческой интеллигенции (все-таки не могу отучить себя пользоваться привычным названием!) в процент «униженных и оскорбленных», как материально, так и морально. Из-за того, что едва ли не впервые на нашей памяти срабатывает афоризм Мармеладова: «некуда человеку пойти». Некуда деться тем, кто еще числит себя в рядах прошлой, былой интеллигенции.

Что это значит?

Вполне конкретные вещи.

Нестабильно и неуютно тому, кто по привычке не может примириться с духовной убогостью нынешнего бытия, кто одержим своим делом, своим творчеством и не может заставить себя смириться и пойти на поклон к сильным мира сего. Не может — потому что, во-первых, не может, а уже во-вторых — не верит в чудо понимания своих замыслов, своих дорогих идей. Конечно же, это будет не всегда — нельзя постоянно жить на вулкане, чем-то так или иначе ситуация дня нынешнего разрешится. Но — когда? Но — чем?.. Этого никому, боюсь, предугадать не дано.

Сегодня нам, похоже, менее всего нужны и интеллигенция, и культура. Слова сохранились в обиходе больше по привычке — как-то совсем уж неловко жить в государстве, в котором нет хотя бы тоненькой интеллигентской прослойки и которому наплевать на культуру. Но по сути так оно и есть. Надо, чтобы прошли десятилетия и десятилетия, чтобы они сложились в века, которые растворят в своем медленном и безучастном течении самую память об обломках цинизма и лицемерия, на которых всякий раз строилось у нас что-то новое. Я не уверена в том, что мы воспитаем новую аристократию — дай-то бог избавиться от «Красного Бомонда»! Да и так ли уж непременно нужна нам аристократия?.. А вот без интеллигенции не обойтись — без той части общества, которая высшим долгом своим почитала несуетный, честный, благородный труд. У нее (по Волконскому) никогда не было ничего общего с высшим классом; у нее, по-моему, никогда не может быть ничего общего с «Красным Бомондом». Плоть от плоти нации, она рано или поздно становится ее солью.

Однако вполне можно допустить (по тому, как складывается наша реальность), что чего-чего, а соли нам и так вполне достаточно. Жизнь не упрекнешь в пресности или скуке: солью нации стали на наших глазах нувориши. Они знают все то, о чем подлинная интеллигенция и не догадывалась: как делать имя, на чем наживаться, какая и где нужна реклама, чтобы никому еще вчера неведомую фамилию с уважительным и чуть завистливым трепетом произносили у экранов телевизоров, в транспорте...

Эти люди противопоставляют себя общепринятому (в первую очередь — нормам «интеллигентского» поведения) открыто, демонстративно: без песен, но широко и раскованно шагают по жизни новые русские, новые люди, новая соль нации. Шагают по той самой жизни, у которой есть отчетливо выраженное настоящее, туманное прошлое... Что же касается будущего — не берусь гадать, потому что слишком разное будущее нужно им и нам.

Наверное, тяжкий путь самопознания лежит именно к этому. И, как напутствовал Алешу Карамазова старец Зосима, умей спасти себя, только тогда «вокруг спасутся тысячи»...

Илья Смирнов

Прослойка

Споры о словах — своего рода профессиональный спорт. Игра в слова заменяет конкретное знание. Помню, как В. Б. Кобрин, наш замечательный медевист, мягко (интеллигентно!), но решительно пресекал студенческие дискуссии на тему «Была ли Киевская Русь феодальным государством или рабовладельческим?»
— Давайте лучше поговорим о Киевской Руси!
Проблема интеллигенции стоит где-то в одном ряду с «русской идеей», «постмодернизмом» или «коммунизмом», под которым спорящие могут понимать: один — массовые расстрелы, другой — первых христиан, третий — утопию Ивана Ефремова, четвертый — философию Карла Маркса. Дискутировать они могут до бесконечности, и никакая истина из этого не родится. Поэтому прежде чем обсуждать «роль», «миссию» или «судьбу» интеллигенции, следует определить само понятие: что такое интеллигенция? Терминология для того и создается, чтобы помочь людям точно воспринимать и описывать окружающую действительность.
И если согласиться, что нечто, именуемое интеллигенцией, действительно существует в России конца XX столетия (в отличие от «русской идеи», «постмодернизма» и снежного человека, о которых достоверных свидетельств пока не представлено), — тогда из всех находящихся в обращении определений мы должны выбрать по возможности простое (внутренне непротиворечивое) и удобное.

1. Глава предварительная, но необходимая: автор в поисках персонажа

«Интеллигенция — это прослойка (где-то между рабочим классом и колхозным крестьянством), состоящая из лиц умственного труда». Старое советское определение, во-первых, устарело — не соответствует реалиям современного общества, где сфера физического труда сузилась чрезвычайно. Умственным трудом занимаются, например, кассир в магазине, техник-смотритель в РЭУ, регистратор в поликлинике — профессии, которые сегодня вряд ли кто отнесет к интеллигентным. Во-вторых, о «прослойке». Если определять классы по отношению к средствам производства, то советское общество 80-х годов делилось вовсе не на рабочий класс и крестьянство, а на два основных класса-сословия: номенклатуру корпоративного собственника госпредприятий (включая колхозы) и наемных работников этих самых госпредприятий. За пределами схемы оставались заключенные (близкие по статусу к рабам), фарцовщики и другие менее значительные категории, но никак не интеллигенция, поскольку люди, которых мы единогласно к ней причисляем, в подавляющем большинстве вливались в армию наемных работников госпредприятий: НИИ, вузов, издательств, больниц, театров, киностудий etc. Незначительное меньшинство принадлежало к номенклатуре: академики, секретари Союза писателей, народные артисты — те, кто заседал на съездах, отдыхал в цековских санаториях, ездил за границу на международные форумы и пользовался иными благами через номенклатурные же каналы распределения для избранных.

Отсюда напрашивается важный вывод: советская интеллигенция определялась не по социальному положению вообще (мы видим ее представителей в составе как податного класса-сословия, так и привилегированного меньшинства).

Следовательно, искомое определение скорее отраслевое — по характеру деятельности.

«Интеллигенция — это лица творческого труда». Сфера «умственного труда», таким образом, сужается как бы до разумных пределов. Но где эти пределы? По смыслу слова «творчество» творческой мы должны считать такую деятельность, в которой человек свободен делать свой выбор — «имеет право на то, что слева, и то, что справа», как сказал бы тов. А. Макаревич. Естественно, работа кассира не предполагает такой свободы — творчески переосмыслить товарный чек. Однако, с другой стороны — творческой оказывается деятельность любого бизнесмена вплоть до мелкого лавочника. Или, например, фермера. Вслед за авангардными театральными коллективами он волен в порядке хеппенинга посадить на своем личном поле, где-нибудь в Свердловской области, ананас или кокосовую пальму. Свободен даже люмпен-пролетариат: украсть ли ему тот чемодан, что дальше, но больше, или тот, что меньше, но ближе. Хотя вряд ли интеллигенты согласятся признать «своими» все эти социальные категории, вне зависимости от их уровня образования и культуры. И будут правы.

Следующая группа определений исходит из того, что российской интеллигенции присущи некие особые этические, «духовные» и даже мистические свойства, принципиальным образом отличающие ее от западных «intellectuals» (высокообразованных специалистов). Принять эту концепцию трудно, поскольку она, во-первых, крайне невнятна, а во-вторых, основана на произвольных допущениях. Конечно же, образованная часть городского населения активнее участвует в новых общественных движениях (в том числе этических, культурных, религиозных), чем, скажем, пастухи в отдаленных горных районах. Но так было везде и всегда. С момента появления на земле городов и письменности.

Большего внимания заслуживает концепция интеллигенции как специфического не для страны, а для определенной стадии развития «вестернизации», то есть, в буквальном переводе, «приобщения к Западу». Здесь интеллигенция видится как наиболее «западная» часть общества, своего рода десант западной цивилизации в традиционную социально-культурную среду. Отсюда резкое противопоставление этого «десанта» и основной массы соотечественников.

Действительно, нетрудно заметить трагические проявления такого рода раскола в истории России, начиная с Петровских времен, а может быть, и ранее — с казней «еретиков» при Иване III. Однако вряд ли на этом можно строить определение. Ведь достижения чужой культуры всегда распространяются за счет инициативы образованного меньшинства. В этом, если хотите, и заключена одна из его полезных функций в обществе. И естественно, что русские литераторы и ученые XIX века (равно как и советские века XX), даже считая себя ярыми славянофилами, все равно были ближе к Европе, чем крестьяне Тульской губернии или рабочие комбината железобетонных конструкций. Но точно так же японская аристократия и монашество Хэйянской эпохи были ближе к Китаю, чем простолюдины,— постольку поскольку Китай служил тогда для Японии источником материальных и духовных благ цивилизации.

С моей точки зрения, наиболее приемлемо как раз самое простое и универсальное определение интеллигенции, которое исходит из общности исторического опыта человечества. *Интеллигенция — это высокообразованные специалисты, профессионалы в сферах науки, искусства, религии и т. д.*

Очевидно, наше определение ни в чем не расходится с западным (intellectuals), что сильно упрощает дело, хотя и не должно препятствовать исследованию специфических особенностей отечественной интеллигенции. Ведь и наше общество в целом достаточно своеобразно (как, впрочем, и китайское, индийское или иранское).

Конечно, мы не добились ювелирной четкости, характерной для Уголовного кодекса, и по частным вопросам можем поспорить: скажем, всякого ли школьного учителя можно отнести к интеллигентам? Кстати, а всякого ли кандидата наук? Тех, кто диплом купил, а степень получил по блату — тоже? Однако спорить мы будем все-таки в объективной системе координат, устранив из рассуждений тот демагогический и конъюнктурный компонент (типа: «интеллигенция» — это «наши», а «не наши» — просто «образованцы»), который превращает науку в дешевую публицистику.

2. Глава на первый взгляд банальная: интеллигенция в «эпоху застоя»

Советская интеллигенция брежневской поры честно выполняла свою роль, и Россия (СССР)[1], несмотря на архаичную социальную структуру, была одним из центров мировой науки и культуры. Однако родимая архаика, в особенности средневековый характер господствующей идеологии и ее постоянная склонность к экспансии то в кибернетику, то в живопись, то в историю древнего мира, не могли не раздражать профессионалов. Попросту мешали им работать. Запрещались полезные книги, затруднялся доступ к иностранным источникам информации, руководящие посты в научных и творческих организациях занимали какие-то малограмотные чиновники — все эти невзгоды подробно описаны в перестроечной периодике. Характерный пример — судьба крупнейшего специалиста по русскому средневековью профессора А. А. Зимина, который в результате многолетних изысканий пришел к выводу о том, что «Слово о полку Игореве» написано значительно позже, чем принято считать. Источниковедческая работа Зимина не имела отношения к политике, однако усилиями завистливых и недобросовестных коллег (подчеркиваю — не КГБ, а других историков) ей был присвоен политический ярлык, и в результате поставлен крест на научной карьере не только самого Александра Александровича, но и других ученых, осмелившихся за него заступиться. «Еретические» сочинения Зимина стали самиздатом.

Такого рода оппозицию — от своей профессии — А. Амальрик называл «культурной оппозицией» (см: «Просуществует ли Советский Союз до 1984 года?»). Диссидентская историография обычно подчеркивает ее подготовительный и второсортный характер по от-

1. «Россия» и «Советский Союз» — эти слова употребляются как синонимы, поскольку идея о том, что существуют отдельно «центр» и отдельно еще какая-то другая «Россия» (выдвинутая в 1990 году и увековеченная в празднике независимости России от самой себя 12 июня), не имеет отношения ни к науке, ни к элементарному здравому смыслу.

ношению к настоящей оппозиции Буковского, Марченко, позднего Сахарова. В какой-то мере эту иерархию приняли и сами «культурные оппозиционеры», согласившись смотреть на диссидентов снизу вверх. В. Б. Кобрин, о котором мы упоминали в начале этого очерка, сожалел, что «недостаток решительности и самоотверженности» помешал ему в свое время открыто примкнуть к диссидентам, с которыми он был дружен. Однако я склонен полагать, что здесь профессор Кобрин по старой традиции интеллигентов чрезмерно критичен к себе: его исследования, лекции и безусловная честность в науке значительно перевешивали возможный эффект от лишней подписи молодого кандидата наук на нескольких политических воззваниях.

Между тем само диссидентство начиналось именно в русле «культурной оппозиции». Первые выступления академика Сахарова, братьев Ж. и Р. Медведевых, Турчина и других — это конструктивная критика, направленная вовсе не на разрушение государства, а на реформирование его изнутри с выборочным заимствованием тех элементов западной цивилизации, которые полезны с точки зрения специалистов. Теория конвергенции, предложенная Сахаровым на рубеже 60—70-х годов, так же научна, как его работы по физике. В ней нет и следа идеологического шаманства (ни коммунистического, ни антикоммунистического).

«Основа моих взглядов — осталась прежней,— писал Сахаров в июне 1972 года.— Я по-прежнему не могу не ценить большие благотворные изменения (социальные, культурные, экономические), которые произошли в нашей стране за последние 50 лет, отдавая, однако, себе отчет в том, что аналогичные изменения имели место во многих странах и что они являются проявлением общемирового прогресса. Я по-прежнему считаю, что преодоление трагических противоречий и опасностей нашей эпохи возможно только на пути сближения и встречной деформации капитализма и социалистического строя» (послесловие к «Памятной записке Л. И. Брежневу»).

Однако старческое упрямство лидеров КПСС привело к быстрой радикализации диссидентского движения, которое вступило в антагонистический конфликт с государством. Это не пошло на пользу ни той, ни другой стороне. Если первые правозащитные петиции подписывали десятки и сотни известных деятелей науки и искусства (в защиту Синявского и Даниэля в 1966 году открыто выступили 60 членов Союза писателей, в защиту А. Гинзбурга и Галансков в 1967—1968 годах — 70 человек, в основном интеллектуальная элита), то в дальнейшем подписные листы сокращаются до нескольких непременных фамилий тех, кому «нечего терять». Даже друзья Сахарова, академики-физики, перестали поддерживать его общественную деятельность, за что впоследствии их заклеймила позором Е. Г. Боннер. Освободившееся место в движении заняли профессиональные нонконформисты, Р. А. Медведев назвал их «диссидентской богемой».

Мы не вправе ставить под сомнение самоотверженность диссидентов, однако жертвенный характер их оппозиции сделал ее заведомо неконструктивной. Строго говоря, она не была «политической оппозицией», поскольку политика решает вопрос о власти, и проигравшая партия не оставляет надежды (хотя бы и безосновательной) стать когда-нибудь партией правящей. Диссидентство же имело смысл и силу прежде всего как индивидуальный нравственный выбор, в котором с начала 70-х годов доминировал мотив самопожертвования. Его замечательно передал Александр Галич: «Я выбираю свободу. И эта моя свобода говорит: «Одевайтесь и пройдемте-ка, гражданин». В результате диссидентство оттолкнуло от себя всех, кто рассчитывал как-то влиять на реальные процессы, происходящие в стране. В начале 80-х оно было полностью разгромлено. А преобразование советской системы, как и предсказывал Рой Медведев, начала сама высшая номенклатура.

Впрочем, история правозащитников не имеет прямого отношения к нашей теме, поскольку эти люди составляли замкнутую секту, надежно огражденную барьером страха и непонимания даже от своей социально близкой среды. «Культурная оппозиция» была многочисленнее на много порядков (сравните тиражи «магнитофонной индустрии» Высоцкого и Гребенщикова с тиражами политического самиздата). Однако и она оставалась всего лишь меньшинством. Большинство же, искренне любя «Володьку Высоцкого» и столь же искренне осуждая академика Сахарова за его непатриотичную ориентацию на иностранцев («Хотя, в принципе, мужик он умный...»), в реальной жизни старалось не осложнять отношений с теми, от кого зависела зарплата, квартира; характеристика etc. Нет никаких оснований полагать, что МГУ в этом отношении чем-то принципиально отличался от ПТУ. Кроме того, не следует забывать, что многие идеологические кампании зарождались в среде той же самой интеллигенции: наиболее предприимчивые ее представители использовали политические ярлыки, чтобы избавиться от конкурентов и простимулировать собственную карьеру. На каждого «культурного оппозиционера» приходился, по крайней мере, один бдительный боец идеологического фронта. И если для рядового работяги участие в официальных кампаниях было вынужденным приложением к основной (полезной) деятельности, за которую он и получал зарплату (перед собранием дали

бумажку: «Израильская военщина, известная всему свету...» и велели с выражением зачитать), то для многих интеллигентов идеологическое обслуживание режима составляло главное и даже единственное занятие. Шаманство обеспечивало им лучшие перспективы по сравнению с теми, кто просто выполнял свой профессиональный долг. Формировалась своего рода бюрократическая субкультура, в разных дисциплинах и жанрах она с большим или меньшим (иногда с переменным) успехом вытесняла науку и искусство. Характерные примеры: «мичуринская биология», «политэкономия социализма», «советская эстрада» (нынешняя «попса») и т. п.

3. Глава основная, в которой автор пытается разложить по полочкам так называемую последнюю российскую революцию (пятую, если считать от Александра II)

К началу перестройки (мы датируем его по первым реальным реформам, концом 1986 — началом 1987 года) в бюрократическом монолите выделились два центра тяжести, две активные группировки, которые и вступили в борьбу за будущее России.

«Консерваторов» в нашей печати обычно олицетворял Е. Лигачев, один из немногих партсекретарей высшего ранга, не бравших при Брежневе «подарков» (взяток). Внутренне эта группировка была весьма неоднородна, объединив безобидных и законопослушных пожилых догматиков с откровенными бериевцами, поклонниками журнала «Молодая гвардия».

Альтернативу им составляли реформаторы во главе с М. Горбачевым. «Self-made man», выходец из низов, в молодости он попал из глухой провинции в элитарную среду самого престижного столичного вуза. Как пишет Гейл Шихи, «когда все гуляли с девушками, Миша сидел в комнате для занятий и работал по 10—15 часов в сутки». Он питал особое уважение к знаниям и к тем, кто знает больше других.

Видимо, молодой генсек принял всерьез тот апологетический миф об интеллигенции, который мы с вами отвергли за недоказанностью. Он осуществил все то, о чем ей даже не мечталось в кухонном сигаретном дыму. Кроме пищи духовной, ей было обеспечено множество теплых мест в Отечестве и открытые ворота на Запад (одна поездка — полгода можно не работать). Научные сотрудники и артисты устремились в депутаты. Как же иначе, ведь лучшее образование предполагает не только иной уровень мышления, но и какие-то особые нравственные качества! Вся страна превратилась в огромную академическую аудиторию, где миллионы обсуждали ее прошлое и будущее. Простые рабочие выписывали «толстые» журналы, чтобы следить за дискуссиями между профессорами и открывать для себя неотредактированную историю и культуру Отечества. Перед Россией открывалась перспектива выхода из кризиса (в который страна вступила к концу брежневского правления) на путях модернизации, «европеизации». По мнению многих тогдашних аналитиков, Советский Союз с его колоссальными ресурсами имел неплохие шансы для мирного, сравнительно безболезненного перехода к экономике современного типа.

Однако наши реформаторы не имели (да и не могли иметь) четкой программы действий. Если бы Горбачев сразу раскрыл хотя бы десятую часть своих намерений, он был бы немедленно уничтожен — при активном участии тех, кто позже станет обвинять его в «недостаточном демократизме». Но хуже другое. Идеи реформаторов оказались совершенно чужды подавляющему большинству их собратьев по классу, равно как и остальному народу, включая даже образованную его часть. Принципы «правового государства», «разделения властей» воспринимались в лучшем случае как абстрактное благое пожелание, не имеющее отношение к реальной жизни (наподобие коммунизма). Однако до поры до времени традиция чинопочитания удерживала номенклатуру от организованной оппозиции генсеку. Кроме того, такой оппозиции недоставало знамени, вокруг которого она могла бы консолидироваться. Известное письмо Нины Андреевой в «Советской России» вдохновляло новую номенклатуру конца 80-х не больше, чем провозглашенное Горбачевым «верховенство закона». Скорее уж она бы приняла «западничество» (в смысле — свободное пользование красивыми и удобными достижениями западной цивилизации). Лигачев оказался практически в такой же изоляции, как и Горбачев. Оба они быстро потеряли контроль над развитием событий в важных сферах, прежде всего в экономике. Бал там правила некая «третья сила», пока еще аморфная и не осознавшая в полной мере собственной роли. Хотя отсутствие организации не мешало ей осуществлять на практике, явочным порядком, вполне определенную линию — ту самую «номенклатурную приватизацию», о которой еще в 30-е годы предупреждал Л. Троцкий: советская бюрократия выступит против сталинизма тогда, когда захочет преобразовать свою корпоративную собственность в частную, передаваемую по наследству.

На четвертом году реформ новая сила вышла из подполья. Но ей не пришлось создавать себе знамя, вождей и организацию. Все это она получила в готовом виде от демократического движения.

Демократическое движение (пока еще без кавычек) изначально представляло собой альтернативу политической монополии номенклатуры. Оно формировалось вокруг Сахарова, после того как Горбачев возвратил академика из ссылки. Считалось, что в основе движения лежат традиции диссидентов-правозащитников. Однако по известным читателю причинам строить на основе диссидентства «правильную» политическую партию было затруднительно. Поэтому ключевые посты еще при жизни Сахарова захватили вполне преуспевающие официальные карьеристы, не удовлетворенные то ли темпами горбачевских реформ (как сами они утверждали), то ли своим местом в них. Фигуры Ю. Афанасьева, ректора столичного идеологического вуза, или Г. Попова, авторитетного специалиста по «политэкономии развитого социализма», достаточно характерны. В их фарватере следовали бойкие и тоже вполне благополучные молодые люди, которых до недавнего времени даже злейший осведомитель не заподозрил бы в диссидентстве. А рабочую силу в районных клубах избирателей и общественно-политических организациях типа «Мемориала» составляла в основном «простая советская», то есть не-номенклатурная интеллигенция. Она же выступала на митингах в качестве массовки, компенсируя свое многолетнее молчание.

Собственным путем пришел в один лагерь с Сахаровым Б. Ельцин. Правление его в Свердловске или в Москве не обнаруживает признаков какого-то особенного демократизма, который бы отличал эти города от других, где правили Лигачев, Колбин и другие. Если, конечно, не считать архитектурной доминанты города Свердловска — 24-этажного здания обкома, известного в народе как «член КПСС», и неудавшейся кампании по закрытию столичных языковых спецшкол «во имя социальной справедливости». Судя по всему, конфликт Ельцина одновременно с Горбачевым и Лигачевым (1987) носил чисто личный характер. Во всяком случае, серьезных доказательств противного пока не предлагалось. Однако по стране распространилась «всенародная симпатия» к опальному боярину — явление, весьма характерное для нашей истории. И демократы решили сделать на кремлевском расколе свою политическую игру. Ельцин, освоив демократический лексикон, занял место одного из вождей движения. Формально — рядом с Сахаровым, на деле — все более оттесняя его на второй план.

Вряд ли мы вправе осуждать Андрея Дмитриевича за отступление от классических правил кадровика: «А что вы делали до 1917 года?» В конце концов, в той или иной мере, все мы разделяем с Сахаровым его ошибки. Более того, в реальной действительности конца 80-х годов у него не было другого выбора, точно так же, как и у Горбачева, вынужденного назначать на высшие посты именно тех, кого он начал. В противном случае и тому, и другому пришлось бы попросту поставить крест на всех своих замыслах и сдать партию без борьбы. Кому? Призраку Сталина, который маячил за спиной Нины Андреевой? Призраку кровавой анархии, который поднимал голову на митингах? Призраку Гитлера в манифестах «Памяти»?

Демократическое движение (тогда еще без кавычек) сыграло в истории очень важную, хотя и не вполне самостоятельную роль: нейтрализовало сталинистов и развязало руки реформаторам для проведения важнейших преобразований: в 1989 году — первые с 1917 года свободные выборы, в 1990-м — официальная ликвидация монополии КПСС и верховной власти Политбюро.

К сожалению, альянс оказался крайне неустойчивым.

После внезапной смерти Сахарова Ельцин оказывается главным и единственным лидером демократов. Когда же произошло их окончательное перерождение? Полагаю, что на этот вопрос можно дать очень точный ответ: когда лозунги демократических реформ и прав человека оказались подменены так называемым российским суверенитетом. Единственный реальный смысл новых лозунгов заключался в передаче власти (и собственности) от «союзной» бюрократической группировки к «рэсэфэсэровской», от бывшего рыжковского министра финансов Павлова — бывшему рыжковскому заместителю Силаеву. В результате этой блестящей комбинации в России разворачивается историческая борьба за независимость от самой себя, и государственность оказывается подорвана не в отдельных «горячих» регионах, а в самой своей основе. Между тем, при всем критическом отношении к Империи (как в «белом», так и в «красном» ее варианте), мы не можем не понимать, что именно государство по определению является субъектом каких бы то ни было реформ.

Конечно, многие союзные руководители проявили поразительное для серьезных политиков упрямство, отстаивая позиции, которые заведомо невозможно было удержать (например, в Прибалтике). Однако ельцинисты использовали их ошибки в чисто деструктивных целях. Они действовали по принципу «чем хуже, тем лучше», и создавалось такое впечатление, что готовы были объединиться с кем угодно, лишь бы нанести максимальный ущерб своей собственной стране.

Нет оснований сомневаться в том, что последняя в Европе многонациональная империя была обречена. То, что Эстония или даже Туркмения получили независимость,— вполне закономерно. Вопрос в другом: каким способом это было произведено? Существовал естествен-

ный путь: от большого государства отделяется территория, население которой проголосовало за независимость. Однако в нашем случае был реализован совсем другой вариант, феодальный. Трудно усмотреть что-либо закономерное в расчленении единого народа, населяющего Россию, Белоруссию и Украину (исключая, может быть, только униатский Запад Украины, где существовали реальные тенденции к отделению). Этнические различия здесь куда менее выражены, чем в Германии между землями. Наконец, насильственное отделение от родной страны целых регионов (Северо-Запад Эстонии, Приднестровье, Абхазия, Южная Осетия и т. д.), в результате чего сотни тысяч живых людей оказались «подарены» чужим государствам.

В августе 1991 года союзная группировка потерпела сокрушительное поражение: конечно же, не от толпы, собравшейся у Дома Советов, когда вопрос о власти был уже в основном решен, а от большинства своих братьев по правящему классу, которые отказали в поддержке ГКЧП.

Чуть позже бюрократия из Беловежской пущи произнесла свой приговор Горбачеву, оставшемуся полководцем без армии. Группировка реформаторов перестала существовать как самостоятельная политическая сила еще весной 1991-го: большинство сторонников Горбачева разбежались «вправо» и «влево», и у него не осталось даже прессы, кроме разве что главного редактора «Известий» Н. Ефимова, который пытался издавать нормальную центристскую газету среди «демократической» фронды собственных сотрудников. Журналисты, верой и правдой служившие Андропову, не могли терпеть такого «диктатора», как Горбачев.

Между тем Михаил Сергеевич мог достаточно легко раздавить всех своих шумных противников — да и много ли нужно репрессий, чтобы заставить замолчать несколько десятков комсомольских журналистов, ученых в области развитого социализма и отставных партсекретарей? Однако он, по-видимому, воспринял всерьез либеральные идеи. Надо полагать, этого-то ему и не могли простить люди, объявившие себя наследниками и учениками Сахарова.

Вторая и важнейшая причина свержения Горбачева — то, что сохранение единого Союзного государства с его общеобязательной законностью только мешало номенклатуре приватизировать власть и собственность на местах. Представьте себе, что республиканские вожди лишают гражданских прав сотни тысяч людей или бомбят мирные города не по своей «суверенной» воле, а с ведома Кремля. Вряд ли Запад воспринял бы это так безмятежно. Межнациональная резня очень удачно вписалась и в новые экономические тенденции, ибо когда «Отечество в опасности», мало кто рискнет призвать «отца Отечества» к ответу за разворованную казну и проданную налево гуманитарную помощь. А имущество «инородцев» достается — опять же — наиболее достойным представителям «коренной нации».

4. Глава обидная: непосредственно о роли интеллигенции в событиях главы 3

Интеллигенция предала Горбачева при первой же возможности. Причем интересен не сам факт предательства, а его эстетика. Например, персонажи, выступавшие в качестве «демократической альтернативы» президенту СССР: пара следователей советской школы, секретари обкомов и райкомов, лекторы по научному коммунизму, генерал из ГЛАВПУРа, профессиональный вор с депутатским удостоверением, наконец, откровенные, патентованные нацисты из «Народных фронтов» всевозможных расцветок. Замыкают этот список исламские фундаменталисты, они же «демократические силы» Таджикистана. Профессор Собчак специально приезжал в Душанбе поддержать их в героической борьбе с законным правительством. Когда представители «русскоязычного населения», ожидавшего неминуемой резни, спросили у питерского гостя, почему Россия их бросила, тот ответил замечательной фразой: «А вы за коммунистов или за демократов? Надо активнее включаться в демократическое движение Республики».

Кажется, даже Геббельс не дошел до такого цинизма: предъявлять евреям претензии по поводу того, что они неактивно вступают в НСДАП. И «демократические силы» Таджикистана не обманули ожиданий: они залили кровью всю республику.

Я не хотел бы, чтобы мои слова воспринимались как эмоциональная инвектива в духе «махаевщины»[2]. Феодально-бюрократическое перерождение советского либерализма стало неизбежным после того, как общественные движения продемонстрировали неготовность к демократии в смысле самоуправления, самоорганизации жизни — и растворились в борьбе за власть между номенклатурными группировками. С шахтерами Кузбасса, казаками, рок-движением, кооператорами — со всеми происходила примерно одна и та же история. Интеллигенция оказалась не так далека от народа, как полагали некоторые теоретики. В подавляющем большинстве она поддержала те феодально-бюрократические кланы, которые оказывались сильнее в данном конкретном регионе. Там, где

2. «Литературная газета», 1991, № 50, с. 7. Одно из революционных течений начала века, близкое к анархизму. Названо по имени В. К. Махайского (1866—1926), который отличался крайним нерасположением к интеллигенции.

власти сделали ставку на национализм, писатели и доктора наук дружно взялись за разоблачение «преступной сущности» соседних народов (так же искренне, как до этого отстаивали идеалы социалистического интернационализма), а политические организации, выросшие из творческих союзов (Народные фронты, РУХ и т. п.), с акробатической ловкостью преобразовались из либерально-демократических в фашистские. Порою они забегали вперед, обгоняя начальственные... теперь уже не «чайки», а «мерседесы». И если необразованные рабочие и крестьяне проявляли пассивность в устройстве погромов или в борьбе за то, чтобы их местный партсекретарь ездил в Вашингтон как суверенный президент, служители муз пробуждали народ вдохновенным словом.

В РСФСР, где победила более космополитичная группировка Ельцина, произошло, в сущности, то же самое, но в зеркальном отражении. Крестовый поход против «Памяти» объединил всех, умеющих держать в руке авторучку. Конечно, для большинства простых советских интеллигентов РСФСР это было искреннее движение души, достойное уважения и, во всяком случае, более симпатичное, чем страстный порыв кишиневских коллег сровнять с землей г. Бендеры. Но трудно принять всерьез антифашизм таких деятелей, которые левой рукой подписывали требования закрыть газету «День», а правой — пожимали руку г-на Паулса, только что придушившего всемирно известный Молодежный театр в Риге (по мнению видного деятеля советской эстрады, «русскоязычным», составляющим в столице Латвии большинство населения, вполне достаточно одного театра). Любопытно, как это люди, столь чувствительные к национализму «Нашего современника», оказались так толерантны к пассажам «Курантов» про «Чеченца Хасбулатова»[3]. Или к публикациям в «Независимой газете» графоманских сочинений некоего специалиста во всех науках сразу, который полемизирует с оппонентами следующим образом: «Такой-то утверждает, что он философ, но по его аргументации и по фамилии видно, что он не философ, а украинец». Удивительно, что этого субъекта из «НГ» (чью фамилию мне противно произносить вне зависимости от национальности ее носителя) не только не привлекли к суду вместе с главным редактором газеты, но стали приглашать в научные аудитории, на круглые столы, etc.

Если сакрализация Н. А. и А. Ф. Романовых (которые, как известно, были горячими поклонниками «Союза русского народа») отольется в новую идеологему России, «возрожденной» до уровня 1913 года,— боюсь, мы будем наблюдать в элитарной среде любопытные метаморфозы. Уже сегодня некоторые публицистические выступления «демократов» можно подписать фамилией В. Бондаренко или даже Д. Васильева,— и подмены никто не заметит.

Таким образом, в революционных событиях последних лет интеллигенция выступала действительно в качестве «прослойки», точнее — передаточного механизма по доведению до народных масс новой (правильной) идеологии, модифицированной в соответствии с изменившимися интересами власть имущих.

В признании этого эмпирического факта опять же нет ничего обидного для уважаемой корпорации. Два столетия тому назад практически вся наша интеллигенция состояла из крепостников и монархистов. Монархистами были Жуковский, Тютчев, Карамзин, Пушкин в последнее десятилетие жизни. А Достоевский к тому же еще и шовинистом, выражавшим свою ненависть к соседним народам в совершенно неприличной форме. Наконец, Аристотель оправдывал рабство, но от этого он не перестал быть для нас великим философом.

Извините за упоминание всуе великих, но отличие их от современных «властителей дум» в том, что тот же Н. М. Крамзин не выдавал себя за Пугачева, чтобы собрать вокруг себя как можно больше беглых крестьян, а потом при удобном случае продать их графу Аракчееву за хорошее вознаграждение в СКВ.

Далее: нравственный суд все-таки поразному формулирует свои требования к ацтекскому жрецу (выросшему в обществе, где принесение иноплеменников в жертву считалось нормой), к феодалу, даже к нашему современнику, если он грузчик с пятиклассным образованием,— и, с другой стороны, к культурному образованному человеку, который так или иначе причастен к европейской гуманистической традиции XX века. Например, национализм в наше время — проблема уже не идеологии, а гигиены. Человек, который делит окружающих на «полноценных» и «неполноценных» в зависимости от национального происхождения, в культурном обществе так же неуместен, как и тот, кто мочится в лифте или ест суп руками.

Наконец, есть фактор объективный, я бы даже сказал, измеримый. Это явная де-профессионализация, особенно заметная в тех сферах духовной культуры, где специалистам прежде удавалось поддерживать вполне пристойный, как говорится, мировой уровень вопреки тоталитарной идеологии. Утрата профессионализма и падение качества вступают в явное противоречие с общепринятым представлением о капитализме как об обществе, которое стимулирует прогресс и вознаграждает мастера по заслугам (в отличие от косного социализма).

Самым неприятным впечатлением на

3. См., например, «Куранты» от 24 марта и 31 марта 1993 года и др.

собрании театральной общественности в СТД 8.04.93 стало для меня не пресловутое «Да, да, нет, да», повторяемое на разные голоса, а совершенно конкретный музыкальный номер: несколько бездарных паяцев поганили старую бернесовскую песню, исполняя на ее мотив:

Все ругают марксизм, что само по себе
и не ново,
А я люблю коммунизм, я хочу его снова
и снова...

Далее в произведении, достойном пера сексуально озабоченного подростка, рассказывалось об интимных отношениях лирического героя с «коммунизмом». И вот этой-то кое-как срифмованной глупости элитарная аудитория СТД устроила овацию. Такую же, как Гайдару и Шумейко.

Художник может не разбираться в политике или юриспруденции. Но если он вдобавок не разбирается и в искусстве, тогда о ком мы вообще говорим?

Вопреки Жданову, Фурцевой и Зимянину Советский Союз имел великий театр. И кинематограф — один из лучших в мире. Причем это высокое искусство не было элитарным, как в «России, которую мы потеряли». Наши гениальные актеры приобретали всенародную популярность, как правило, за счет хороших фильмов, значительно превосходящих в интеллектуальном и художественном отношении большинство отмеченных «Оскарами» голливудских шедевров последних лет. Можно теоретически доказать, что все это должно быть разрушено — как при Сталине доказывали прогрессивность коллективизации вопреки реальной статистике производства хлеба и поголовья скота. Однако у меня не вызывают доверия такие рассуждения. Трудно усмотреть проявления какого-то прогресса в том, что колдуны организуют «прием больных» прямо в медицинских учреждениях. Или в нынешней «попсе» (Серафим Туликов, в отличие от болванников своего пола, заполняющих «Музобозы» и «Магазины поп», хотя бы имел музыкальное образование). Или в том, что под псевдоправовую демагогию, заглушающую даже бандитские автоматы и гранатометы, у нас практически перестала действовать 77-я статья УК — «бандитизм», а бандитов, взятых с оружием в руках, судят за «вымогательство» или вообще за «хулиганство». Между прочим, советские юристы сформулировали статью 77-ю на редкость грамотно, и уж чего-чего, а организованной преступности наше общество практически не знало — в отличие от американского или итальянского. Теперь мы сами себя убеждаем в том, что у нас «нет правовых норм для борьбы с мафией», а когда убедим, позаимствуем эти нормы из Италии.

Позволю себе специально остановиться на «четвертой власти». При коммунистическом режиме пресса подвергалась, пожалуй, самому сильному идеологическому давлению. Однако мы не можем сказать, что все журналисты поголовно вписывались в оскорбительную формулу о «второй древнейшей профессии». Наряду с боевыми комсомольскими листками выходили серьезные (интеллигентные) издания, такие, как «Химия и жизнь», «Знание — сила». И «Театр», между прочим. Их тоже делали журналисты. И в той же «Комсомольской правде» рядом с Ю. Филиновым, разоблачавшим «религиозную пропаганду» и «барбароссу рок-н-ролла», писал замечательные статьи о живой природе В. Песков. В прессе работали *профессионалы,* разбиравшиеся в технологии, знавшие свою страну, владевшие, простите, русским языком, а не тем полублатным жаргоном, на котором теперь изъясняются почти все газеты и TV-программы. Но обратите внимание: практически никто из этих *настоящих* журналистов в результате реформ не преуспел. В редакторские и иные начальственные кабинеты всплыло как раз худшее из того, что было в советской журналистике: комсомольские мальчики «чего изволите».

Эпилог

Рецепты самосохранения для интеллигенции (да и не только для интеллигенции) — очень древние и простые. Они были сформулированы еще в Ветхом завете, а конкретизированы применительно к нашим сюжетам в замечательной повести М. Булгакова.

Чтобы не было разрухи, каждый должен всего лишь делать свое дело по возможности честно. Политики — обеспечивать в государстве нормальную жизнь. Режиссеры — ставить спектакли и снимать фильмы, а не блеять хором. Творческие союзы — создавать условия для появления новых фильмов и новых спектаклей, а если уж и отвлекаться от этого основного занятия, то при исключительных обстоятельствах и по поводам, имеющим общечеловеческое значение.

Функции средств массовой информации очевидны из их названия. То, чему большинство журналистов посвятили себя сегодня,— совсем другая профессия. Может быть, она и нужна (ибо человек грешен), но вряд ли вправе рассчитывать на дотации из государственной казны.

А общество должно оценивать каждого по реальным результатам его основной полезной деятельности.

Сегодняшние заботы Екатеринбургского академического театра драмы.

Бездомные собаки, Муха-Цокотуха и Емельян Пугачев — герои спектаклей Ростовского тюза.

Изысканные «драмы настроений» на сцене «Тильзит-театра» из города Советска.

А. Иняхин

Театр в паузе

Оказавшись однажды в Екатеринбурге, несколько московских критиков вознамерились посетить прогон «Дамы с камелиями» в Театре драмы. Приехали мы в город по другому поводу — на юбилей Театра музыкальной комедии, а в Драматический решили зайти «из солидарности». Но руководство театра, радушно приняв нас «в частном порядке», спектакль, еще не готовый, решило не показывать, а пригласило приехать в город весной — на специально «выстроенную» афишу, что, по ряду обстоятельств, удалось сделать лишь мне одному.

Итак, неделя в Екатеринбургском театре драмы...

В сборнике статей о свердловских театрах, довольно свежем по времени, но еще не отразившем нынешней моды на переименования, Театру драмы адресован такой упрек: «В его работах есть гражданская растренированность».

Гражданственность творчества, санкционированная государством,— последнее упование идеологических институтов. Хотя само общество уже давно и самозабвенно перерождается, пустив по ветру перемен многие свои нравственные основы, даже понятие гражданственности трактуя с небывалой раньше агрессивностью.

Нынешнее зрителеспособное население страны законы нравственности постигает, в лучшем случае, наблюдая по телевидению латиноамериканские «мыльные оперы». Вернуть этих людей в зрительный зал театра (а их большинство, они по преимуществу зрелы, но эстетически развиты весьма однобоко), хотя бы просто заинтересовать их театром — задача сложнейшая, требующая чуткости и умения ориентироваться в новой ситуации «потребления искусства».

Года три назад, когда в Екатеринбургскую драму пришел главным режиссером Султан Абдиев, проблема борьбы за зрителей стояла уже во весь рост — на спектакли собиралось всего по нескольку десятков человек.

Параллельно в сознании многих свердловчан укоренилось мнение, что всему виной... переезд в новое, «несчастливое» здание. В самом деле, эта шикарная махина стоит среди унылой пустоты, странно отрешенная от всего города. Угрюмая громада театра продуваема ветрами от набережной и мало освоенного пространства вокруг (хотя рядом — чуть ли не тридцатиэтажный узкий белокаменный «зуб мудрости» — здание местной администрации, но там тоже идет какая-то отдельная жизнь). Вокруг же очага культуры пустота: или платная автостоянка на задах здания, или пустырь, по которому (сам видел) бегают бездомные собаки...

Работники театра свой новый дом пока не полюбили, во всяком случае, обживаются в нем с трудом. Объяснения этому тоже соответствуют новой моде на оккультизм: не заселяют, мол, новое пристанище великие тени прошлого, не приходят они сюда, не несут на сцену свой благотворный дух. В это, пожалуй, поверить легче всего, ибо все знают и помнят славную историю Свердловской драмы, недоумевая, куда все ушло, куда пропало (в том, что *ушло* и *пропало,* мало кто сомневается, а это тоже по-своему настораживает).

Самое заметное и странное обстоятельство нынешней жизни Театра драмы — глухое невнимание к нему со стороны местной критической мысли. В огромном городе, где бурно функционируют все типы зрелищных предприятий, а из пяти основных театров три — академические, почему-то именно к драматической труппе отношение вялое и невнятное (таким оно выглядело в момент моего с театром общения). Инерция сохраняется слишком долго, чтобы оставаться приличной. В какой-то степени это отражает общую для всей страны ситуацию «непризнания взаимных обязательств на фоне

взаимных неплатежей», из которой надо как-то выходить.

А пока театр все-таки больше озабочен проблемой зрительского внимания. И сегодня рука не поднимается на администрацию за то, что здесь играют «Крошку» Ж. Летраза, «В будущем году, в то же время» Б. Слейда, «Невесту из Парижа» В. Константинова и Б. Рацера или архаические сказки на детских утренниках (хотя последнее, по-моему, опаснее, чем кажется на первый взгляд). Реальное отношение к подобному репертуару внутри театра выразилось хотя бы в том, что московскому критику эти названия не показали, за что отдельное спасибо. Досадно другое: в подобном репертуарном ряду Э. Радзинский кажется Сартром, А. Касона — Шекспиром, а лермонтовский «Маскарад» выглядит абсолютной неожиданностью. Реальная орбита художественных интересов явно занижена, отчего труппа рискует растерять энергетику прежде, чем успеет и сумеет воплотить что-либо творчески значительное.

Однако в осознанно среднем уровне репертуара есть свои ценности, и режиссуре, и артистам, и зрителям интересные. Это видно хотя бы по тому, что сегодня зрители в зал Екатеринбургской драмы вернулись — их порой куда больше, чем во многих других театрах России, где идут милые сердцу гурманов-театроведов высокие шедевры. Задача ближайшего времени — смена репертуарных ориентиров, обращение к драматургии, более сложной и богатой художественными смыслами. А пока...

«Работа со зрителем» во всех ее формах — дело насущное и трудоемкое. Но если можно, хотя бы гипотетически, предположить, что взрослые люди (хоть в каком-то проценте) способны сами осознать свою эстетическую неразвитость и могут ринуться в дебри самоусовершенствования, то юных зрителей на специальных театральных утренниках потчевать несостоятельной продукцией вряд ли стоит.

Однако Театр драмы играет крайне архаический спектакль «Дикие лебеди» по мотивам сказок Андерсена.

Во времена оны, когда телевидения практически не было, радио работало плохо, а во всех городских «киношках» одновременно месяцами мог идти один и тот же фильм, наверное, влюбиться в театр было легче. Именно архаические его формы очаровали с младых ногтей автора этих строк, и я благодарен судьбе, что пережил в театральном зале счастливейшие мгновения детской и отроческой жизни. То, как в «Коньке-Горбунке» чудо-юдо Рыба-кит исторгала из пасти целую флотилию, а в «Двенадцати месяцах» студеный зимний лес на глазах превращался в королевский дворец,— забыть невозможно, хотя, допускаю, что выполнены все чудеса были вполне примитивно (по сей день смириться с этим не хочется). Прибавьте сладостную жуть тревожного полумрака, распространяемого затухающей люстрой, пряные ароматы, несущиеся со сцены в первую минуту после того, как распахнется занавес,— все невесомое блаженство познания иной реальности, простодушной, беззащитной, но бесстрашной, и... сознайтесь, что когда-то сами оказались покорены подобным волшебством. (Относительно недавно МХАТ имени А. П. Чехова поставил замечательный спектакль по трагической феерии Ж. Жироду «Ундина», где театральная архаика возведена в художественный принцип, но на воплощение изощренного замысла там была брошена вся мощь высококлассной театральной машинерии.)

В Екатеринбурге режиссер А. Фадиев и художник В. Кравцев, работая над «Дикими лебедями», ограничились эклектикой, сделав вид, что она есть синоним диалектики.

Страшноватая «готическая» новелла о женской самоотверженности выглядит тут затянувшейся елочной интермедией со слишком многозначительным, а потому нудноватым сюжетом из жизни сказочных принцесс и злых волшебниц.

Приблизительность драматургии усугубляется невнятностью художественного образа, поскольку декорации выполнены из материалов, никак своей задаче не соответствующих. Плоский тряпочно-фанерный «грот», спущенный на веревочках; еще более фанерная «крутая скала», освещенная так неряшливо, что видно, как неряшливо она сделана и сколько на ней всего шито-клеено и штопано; кладбище, изображенное натыканными на ту же скалу крестами; разлапистые ветки крапивы, разбросанные по голым доскам сцены, на которых, как на асфальте, ничего вырасти не может; и, в завершение, нелепые в этой обстановке огромные дворцовые шандалы с настоящими свечами... Именно уровень волшебства здесь оказывается значительно ниже среднего. Артистам в этих условиях крайне трудно существовать на сколько-нибудь достойном уровне — их не греет унылая пестрота атмосферы, неразвитость как сюжета, так и содержания, невнятность общего замысла. После такого «путешествия в сказку» не только театроведом, но и нормальным театралом становиться не захочется. А посему наглым чудесам «компьютерной реальности» подобная театральность конкуренции не составит. И будущее окажется, того и гляди, за фантастическими «косильщиками газонов»...

Режиссер Султан Абдиев в общении мало соответствует банальным представлениям о худруке: на глазах критику не лезет, ведет

«Дама с камелиями» А. Дюма-сына. Т. Малягина (Маргарита Готье)

себя тихо, слушает внимательно и благодарно. И, памятуя о насущных интересах зрителей, ставит не драматические аналогии балетных ориенталий, а общеевропейский «среднестатистический» шедевр кассовости — «Даму с камелиями» А. Дюма-сына.

Спектакль решен в жанре ритуального плача по великой любви. Художник В. Кравцев на сей раз нашел точный образ. Его декорация — своего рода культовое сооружение. На глазах зрителей он строит полупрозрачный храм слез, бледно-сиреневые ярусные стены которого пронизаны болезненным («чахоточным») мерцанием свечей. Мебели почти нет, как нет и «романного», подробного быта. Логика ритуала соблюдается неукоснительно, да и зрители заранее знают, как все началось и чем кончится, ведь так или иначе сильна оперная традиция, а многие еще помнят «трофейный» кинофильм с Гретой Гарбо и Робертом Тейлором. Влияние французского романа как художественного стиля тоже сказывается. Спектакль точно раскрывает мелодраматическую романсовую природу сюжета, на что особенно охотно и искренне откликается зрительская душа.

Маргарита Готье — Т. Малягина доживает свои последние дни, стремясь превратить трагический вальс своего увядания в беззаботное по видимости кружение легкокрылой птицы, и ниспосланная ей последняя любовь — последнее «прости» этого мира, который, между тем, отнесся к ней вовсе не сентиментально.

Маргарита Т. Малягиной прежде всего умна и умеет оценить чужую логику. Мало ли как сложилась бы ее жизнь, возникни граф де Жире в сюжете не единожды на протяжении действия, а появись он еще хотя бы пару раз. А. Петров сыграл де Жире человеком не черствым, но воспринимающим сантименты не без иронии. Эта лукавая ирония, мелькнувшая в спектакле неожиданно и странно, вообще позволила задуматься о перспективах репертуара, поскольку умный человек на сцене вообще интересен, даже если он циник. Но вокруг Маргариты по преимуществу неумные циники или люди вежливо-равнодушные. Пожалуй, лишь у домоправительницы Нанины — В. Белковской болит за Маргариту душа: ее молчаливые оценки обстоятельств всегда сочувственны, в них легко читается сострадание.

Сама же Маргарита несет «мелодраму своей судьбы» с достоинством, без надрыва и горечи. Т. Малягина вообще показалась истинно мелодраматической актрисой. Она умеет *играть трагедию нежно*. Ее Маргарита нежна к жизни и... прощает ей все испытания. Но это не ханжеское всепрощенчество, а органика женской душевной мудрости. Ей и в голову не придет просить чего-либо у сильных мира, у того же де Жире. Но в этом опять-таки не гордыня, а интуитивно безошибочное понимание истинных ценностей бытия.

Рядом с такой глубоко чувствующей Маргаритой Арман Дюваль — А. Ванченко кажется слишком наивным (в припадке ревности, например, облачается в нестерпимо алый фрак). Но именно такие балованные себялюбцы и становятся чаще всего поводом для трагедий в женской судьбе. Подобному «романтику» очень трудно что-нибудь объяснить. Он привык подчиняться первым порывам и сам чаще всего становится жертвой любви и коварства одновременно. Пытаясь обнаружить в себе «лед и пламень», он не находит ни того, ни другого и целиком зависит от тех, кто «умеет его придумать» и в него влюбиться. Маргарита — придумала. И влюбилась, оказавшись «последней пылко влюбленной», способной пожертво-

вать ради покоя любимого человека даже самой любовью...

Зрители всегда любят смотреть спектакли про любовь. Артисты любят про любовь играть. Особенно когда к ним одновременно приходят мастерство и зрелость или просто — зрелое мастерство.

Чтобы артисты и зрители оставались друг другом довольны, надо взять одну пьесу Э. Радзинского (разумеется, о трудностях женской судьбы, ибо другие темы этого драматурга в нынешней жизни не волнуют), а параллельно — другую пьесу, например, Нила Саймона (тоже о женском характере, что-нибудь дуэтно-бенефисное). Пусть первую из них поставит главный режиссер, а вторую — хороший артист, он же партнер бенефицирующей «звезды».

Разумеется, и в «Приятной женщине с цветком и окнами на север» и в «Этом пылком влюбленном» обе главные женские роли должна играть обожаемая всем городом актриса. В случае как Свердловска, так и Екатеринбурга это Галина Умпелева. Она замечательно умеет посмеяться над собственной зрелостью, а мастерство окрасить кокетством и озорством.

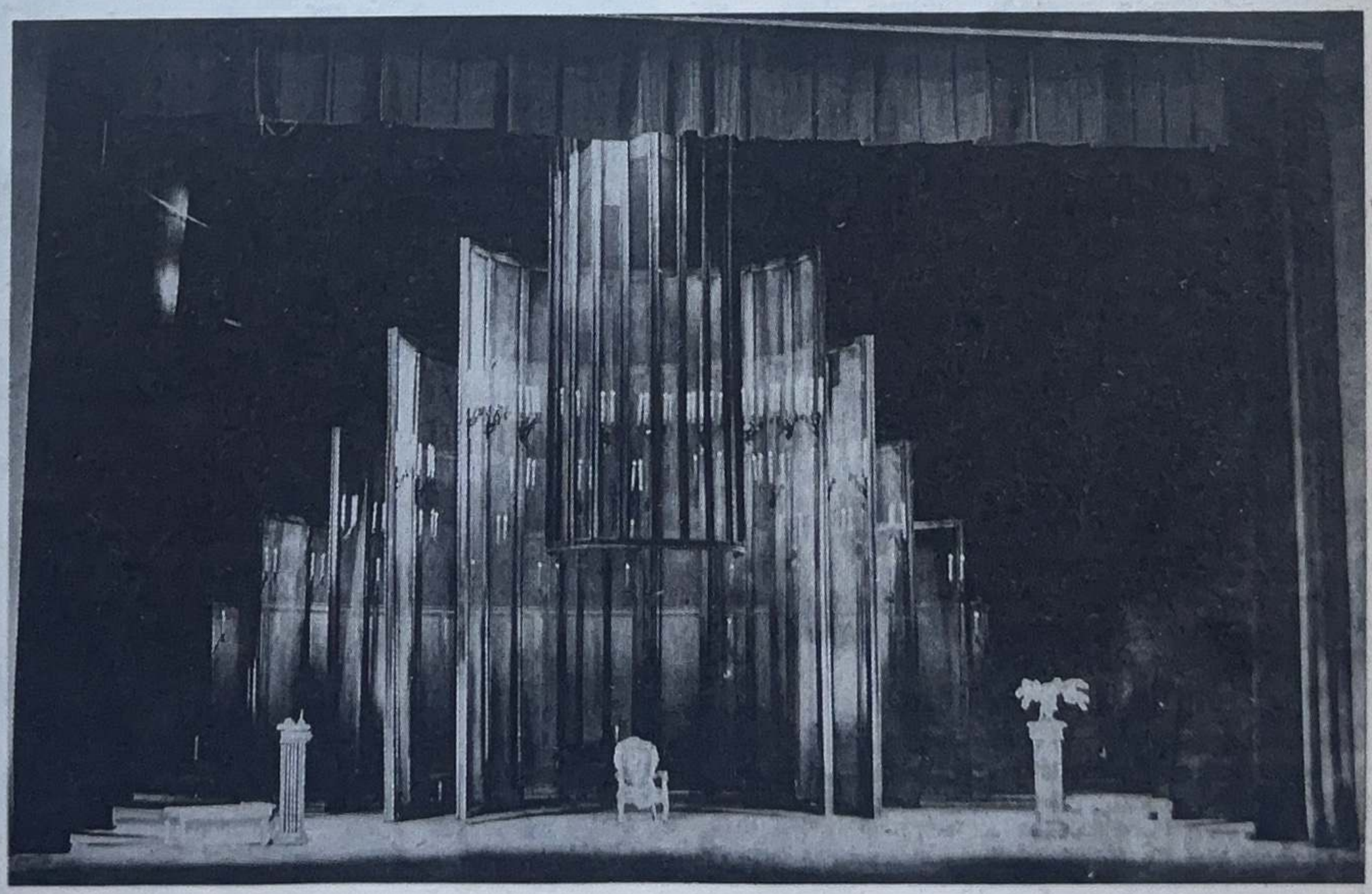
В «Приятной женщине...» режиссер С. Абдиев предоставил Г. Умпелевой полную свободу в рамках вполне разумной «вечной» темы: актриса играет, по-нынешнему говоря, российский вариант Кабирии, то есть женщину, опять-таки, полную нежности к своей оглушительно нелепой судьбе. Только аранжируется это теперь как лирическая трагикомедия, где есть и «уклоны» в криминал, и приступы тоски, и всплески безрассудного карнавала жизни. По ходу сюжета спектакля актриса, кстати, неожиданно предстает в облике как бы самой себя и выпаливает «веером от живота» некоему режиссеру-постановщику, а заодно и автору,— все, что она о них, вместе взятых думает, и от этого становится на мгновения как-то не по себе.

Артисты, оказавшиеся в свободном полете, да еще в собственном соку, не без лихости комбинируют сюжетные ситуации, прорываясь временами к лирической стихии, то есть вполне комфортно чувствуют себя в условиях типичной пьесы для бенефиса. А поскольку в центре событий актриса, действительно бенефиса достойная, то мужчины охотно и убедительно демонстрируют рыцарственность, а дамы (молоденькие и постарше) не менее благородно стараются усмирить свои темпераменты, отчего становится ясно, что у молодых, например, никудышная дикция.

Может быть, так сложился репертуар этой недели, но молодых актеров и актрис мне в театре драмы «рассмотреть» не удалось. Во всяком случае, показалось, что у них нет пока «хотения» сказать свое слово, нет творческой темы, которой заболела душа.

Зато зрелые мастера работают чаще всего и вдохновенно и красиво.

Г. Умпелева и А. Петров в «Этом пылком влюбленном» прежде всего резвятся в свое удовольствие в условиях «актерской» режиссуры самого А. Петрова, которому эта профессия представляется «обязанностью говорить прият-



Дама камелиями» А. Дюма-сына. Макет декорации

ные вещи» — то есть эффектно «подавать» дуэт мастеров, проще говоря, самих себя.

Играя псевдоциничную Элейн, несостоявшуюся актрисулю Бобби, свихнувшуюся на собственном вранье, или ханжествующую «комильфо» Дженнет — всех «претенденток» на сексуальное партнерство с благовоспитанным хозяином рыбного ресторана Барни, в который раз пытающимся вкусить от запретного плода,— Г. Умпелева, увлеченно «раскрашивая» типажи, не забывает сквозную лирическую тему Женщины-волшебницы, как бы с «птичьего полета» наблюдающей этот забавный «бунт Винни-Пуха», каким именно с высоты птичьего полета и кажутся мудрой женской душе все эти наивные попытки мужского «путешествия в соблазн». Тем более что Барни — А. Петров греха боится куда меньше, чем собственную маму, на чьей жилплощади и пытается согрешить.

Написанная в стиле новелл О. Генри, пьеса ни на что иное не претендует, кроме как доставить удовольствие артистам и зрителям. А завершается спектакль очаровательной лирической виньеткой: отыграв последнюю новеллу, актриса уходит за кулисы, чтобы через мгновение появиться в проеме раздвинувшейся — уже ненужной — декорации в облике, может быть, жены Барни, лукаво соблазнявшей его весь спектакль.

Открытое лицо, счастливые, лучистые, озорные глаза... Кто она? Жена, видящая недотепу-мужа насквозь и сумевшая над ним посмеяться? Добрая волшебница, спасающая наивного искателя приключений от глупости, которой он стыдился бы всю оставшуюся жизнь? Да просто Актриса, знающая женскую душу и поделившаяся с нами своими тайнами, отчего все мы вместе, хоть ненадолго, стали счастливы...

Однако не очень доверяя простенькой «рецептуре» драматурга, театр на всякий случай дополняет его неким курсивом смысла: между картинами молодые артисты «переживательно» танцуют как бы хореографические новеллы со сквозным сюжетом поиска молодыми влюбленными друг друга. Получается это назойливо, нудно и неинтересно по пластике. Да и надо ли делать очаровательный пустяк поводом для пафоса?

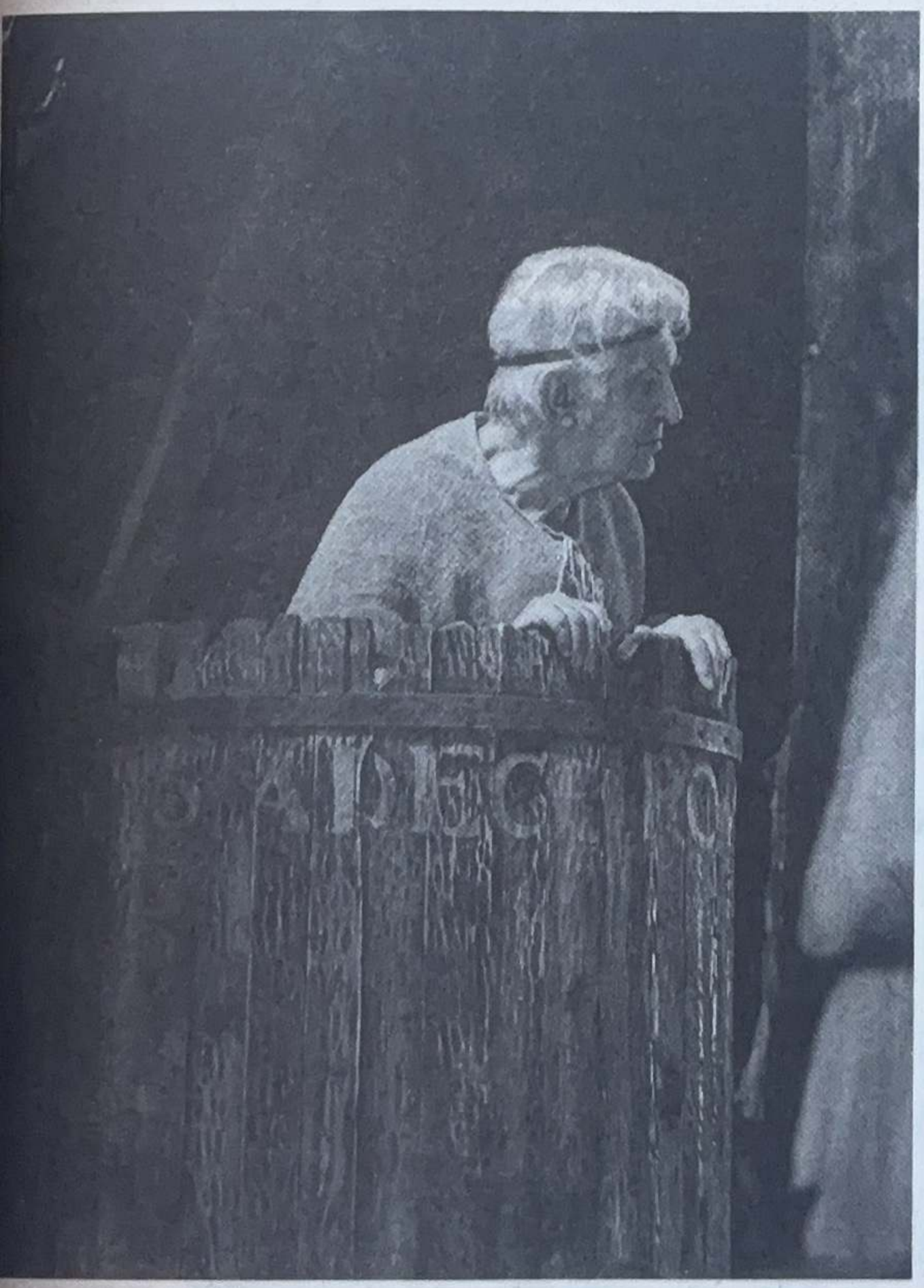
В салонной драме Ф. Саган «Загнанная лошадь» нагнетание драматизма куда более уместно: ее герои, чопорное семейство английских аристократов, живут фальшивыми чувствами и фальшивыми ритуалами, отчего можно свихнуться, даже не заметив этого. Или с этим смирившись, как глава дома сэр Генри

(В. Воронин), который того и гляди окаменеет, заледенеет душой. Судьбою своей он вообще чем-то похож на мифического Командора, чья трагедия в том, что он позволил себе однажды нравственный компромисс — женился на женщине нелюбимой, но богатой. И жизнь даже при наличии родившихся в браке детей превратилась в унылую череду представительских акций, когда парадные обеды не менее гнетущи и нелепы, чем ритуальное поклонение... чучелу любимой собаки.

Мать семейства леди Фелисити (Е. Лялхова), непременно усаживая это чучело за стол, озабочена его самочувствием не меньше, чем собственной осанкой и прочими приличиями аристократического поведения, доходя в этом до истинного иезуитства. Актриса очень точна в передаче оттенков великосветской паранойи, сквозь которую просвечивает и авторская — французская — ирония, и собственное острое ее внимание к подобному типу «новых бывших» с их черствым, дрессированным аристократизмом. Интонации леди Фелисити не менее механистичны, чем ее пластика, а этикетная память ревниво сторожит всякое проявление живого чувства.

Жить с такой женщиной — жить в аду. Остывающей душе сэра Генри ад все-таки еще страшен. Встретив в своем доме предполагаемую невесту сына, француженку Корали (Т. Малягина), которая намерена прибрать к рукам богатое наследство, глава рода, этот почти уже окаменевший Командор, переживает отчаянную попытку душевного возрождения. И хотя Корали, тоже в него влюбившись, отказывается от своей авантюры, сэру Генри ничего другого не остается, как скупыми и очень мужскими слезами оплакивать свою судьбу...

Так центральной фигурой мелодрамы (по определению жанра, которое предпочел режиссер спектакля В. Пашнин) становится не склонный к бурным изъявлениям чувств мужчина, который заковал свою израненную душу в броню безупречной светскости, а переживания спрятал за перекатами бархатного, немыслимой красоты глубокого баритона. Драма характера, однако, явственна и ощутима. Сэр Генри как прожил жизнь в кромешном одиночестве, так и остался обреченным на жизнь в не менее беспросветной мгле.



«Театр времен Нерона и Сенеки» Э. Радзинского. Г. Гецов (Старик из бочки)

В естественных заботах о зрителе театр порой несколько кокетливо комментирует авторский и собственный замысел. В результате «Театр времен Нерона и Сенеки» анонсируется как «драма об истоках безнравственности с элементами эротики», что само по себе трогательно, поскольку этой безнравственности и этих «элементов» нынче навалом в каждом кинотеатре или телевизоре. Парадокс в том, что истоки безнравственности видятся нынче в элементах эротики. Хотя плоды своих педагогических компромиссов пожинал не только Сенека, воспитавший кровавого дилетанта Нерона, но и совесть российского государства граф Панин, воспитавший, извините, Павла I. Да и куда более близкие времена родили Спартаков, ставших Неронами, или фрондеров, сегодня с энтузиазмом занявшихся дележом своей альма-матер, в одночасье превратившейся в московскую недвижимость.

Но подход к материалу трагедии Э. Радзинского из жизни Древнего Рима у театра именно такой — поверхностно-утилитарный, отчего спектакль рискует превратиться в иллюстрацию нашей же крепости задним умом и обернуться драматическим подобием оперы «Аида», точнее, чем-то вроде нечаянной пародии на нее.

Талантливый драматург, вспомнив о своем первоначальном образовании историка, создал квазитеатральную версию жизни одной из самых эффектных фигур древней истории, одного из самых кровавых цезарей Рима, че-

ловека, к тому же, дилетантски преданного театру, в котором от его актеров действительно требовалась полная гибель всерьез. Однако реальная история интересует автора не больше, чем Бернарда Шоу, когда тот писал своих Цезаря и Клеопатру.

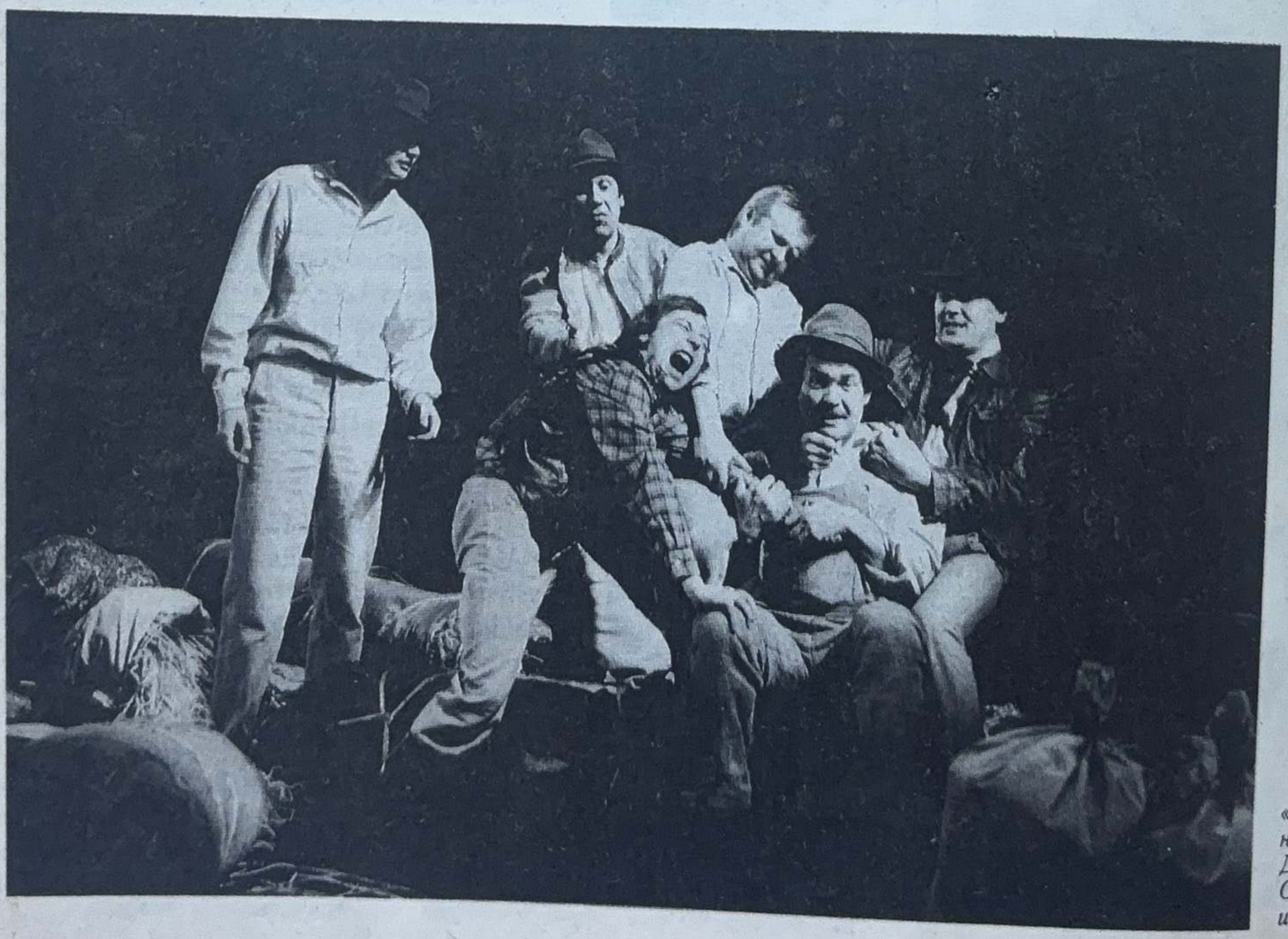
Молодой артист А. Ванченко увлеченно играет кентаврическое существо, обликом схожее с нынешними рок-звездами. Его Нерон так же пуст душой, как большинство наших доморощенных идолов рока. Кровь и любовь для него — баловство и каприз, искусство — не более, чем объект насилия. Главная же для автора тема — трагедия растленного поколения, мстящего своим воспитателям презрением и ненавистью,— в спектакле едва просматривается. Тут оказались неинтересны ни Сенека, ни Венера, ни Сенатор. Живым человеком здесь предстает только Старик в бочке — Г. Гецов, который молча сокрушается, наблюдая всеобщее растление и понимая, что мир не менялся, не меняется и меняться не будет, ибо сам он не что иное, как суета сует и всяческая суета. (Что же касается пресловутых «элементов эротики», то, как говорится, ничего нового на эту тему увидеть не пришлось, напротив, все эти имитации сексуальных актов выглядели антихудожественно.) Правда, некая своя сквозная тема у постановки все-таки есть. Она достаточно внятна и явно дорога режиссеру: это, в полном соответствии с общими представлениями о Древнем Риме эпохи упадка, всеобщая обреченность на вырождение...

«Обреченные на убийство» — так, «детективно», переназвал театр повесть Дж. Стейнбека «О мышах и людях» (режиссер С. Абдиев).

Дж. Стейнбеку довольно долго катастрофически не везло на советской сцене: едва выходил какой-нибудь спектакль по любой из его повестей, как автор внезапно публично высказывался вразрез с августейшим мнением кого-нибудь из руководителей СССР — и постановку спешно прикрывали. Сегодня подобная дикость уже вряд ли возможна, да и проблемы, интересовавшие писателя, никак с внешней политикой нашей страны не соотносятся.

«Обреченных на убийство» можно назвать спектаклем «в стиле кантри» (есть такой рабочий термин в театроведении, определивший некое вполне единое драматургическое направление, родившееся из «Любви под вязами» Ю. О'Нила, куда входит даже «Эквус» П. Шеффера, а последнее произведение из этой серии — прекрасный фильм с Джеком Николсоном и Джессикой Ланж «Почтальон всегда звонит дважды»).

Где-то между ними оказалась и повесть Стейнбека — тоже о неприкаянных, «бескорневых» людях, чья жизнь обречена на нестабильность, хотя сами они упрямо и простодушно стремятся к устойчивости. В литературном пла-



«Обреченные на убийство» Дж. Стейнбека. Сцена из спектакля

не повесть может быть отнесена к традиции американского почвенничества со всем его своеобразием: здесь люди, даже объединяясь, сосредоточенно мечтают о собственном — индивидуальном — хозяйстве, доходя в своих грезах до лирического экстаза. На этот сюжетный скелет легко накручиваются самые немыслимые и труднокомментируемые комплексы, которые при всех прежних интерпретациях многозначительно умалчивались.

История гиганта с младенческим разумом Ленни, которого опекает его друг и родственник Джордж, мечтающий поденным трудом заработать на собственную ферму, рассказана на сей раз без привкуса вульгарной социологии, неизбежного в былые времена.

Постановщик находит спектаклю очень эффектную лейттему — «Колыбельную» Дж. Гершвина из его оперы «Порги и Бесс», музыку, удивительно точно отражающую состояние неизбывной тоски, музыку, кем-то названную «зубной болью в сердце» (жаль только, что это все-таки музыка «черная», то есть вряд ли привычная белым южанам, которых в сюжете большинство). И все-таки именно из этой зыбкой мелодии рождается образ обреченности, который приносит с собою в спектакль из прошлого его героев, воспитавшая их безмолвно-тревожная, словно фея Луны, тетя Клара — Т. Малягина.

Актриса снова демонстрирует уникальный лирический дар, способность концентрировать в напряженном молчании истинное красноречие. Белой тенью проходя сквозь действие, она всюду уместна, ее постоянно ждешь, и она неотвратима, словно судьба, даже когда пытается оградить от неизбежного.

Между героями незримо для них самих тлеет вечный — природный — конфликт. Джордж — М. Быков выглядит человеком, искренне пытающимся стать рационалистом, при всей наивности этих намерений и устремлений. Ленни — В. Писарев, напротив, духовно неотторжим от Клары, по-детски неосознанно тоскует о ней, и недюжинная его сила, столь нужная для земной работы, на самом деле — его наказание, еще одна причина обреченности не жить... Поэтому венчают спектакль чудесные строки Роберта Бернса:

...Я понимаю и не спорю,
Что человек с природой в ссоре,
И всем живым несет он горе,
Внушает страх,—
Хоть все мы смертные и вскоре
Вернемся в прах...

Если Свердловский театр драмы, судя по уже цитированным претензиям местной критики, был не слишком гражданственным (что

еревья
ирают стоя»
Касоны.
Шатрова
абушка)

не мешало ему, кстати, быть популярным), то Екатеринбургский, стараясь сохранить к себе зрительский интерес, подчеркнуто много внимания уделяет мелодраме. Сегодня это основной его жанр, и когда он берет в работу произведения в своем роде канонические, то всегда достигает успеха.

Оправдать заявленный жанр пьесы А. Касоны «Деревья умирают стоя» — комедия — так же трудно, как авторское жанровое определение «Чайки» или «Вишневого сада». «Деревья...» это все-таки мелодрама, хотя у многих «последователей» драматурга, использовавших его фабулу («Старший сын», «Когда деревья были большими»), получались, пожалуй, все же комедии. Но когда смотришь вампиловскую пьесу или прекрасный фильм Кулиджанова — не думаешь о «первоисточнике». Да и вряд ли привязка столь уж очевидна: просто тема висит в воздухе и живет сама по

себе, последовательно воплощаясь в разных странах, культурах и временах...

«Деревья умирают стоя» — очередная попытка представить ложь во спасение души творческим актом выдуманной жизни.

Американцы смотрят на эту проблему резче: герои трагического гротеска «Кто боится Вирджинии Вулф?», придумав смысл своей никчемной жизни, истязают друг друга взаимными комплексами и жестокой казуистикой. Там, где француз на основе той же фабулы может увлечься играми с эпохой («Ужин в Санлисе», «Путешественник без багажа»), испанец, хотя и учитывает европейскую культурную традицию, предпочитает тему чисто нравственную — развенчание благодушного сальеризма. В «Деревьях...» жертвой эксперимента с чужим доверием оказывается прежде всего сам экспериментатор, слишком безответственный «делатель добра» — то есть не сеньор Бальбоа, скрывающий от супруги реальную криминальную судьбу ее беспутного внука, а сам хозяин «конторы гуманистических иллюзий», профессионально воплощающий на заказ благие намерения сердобольных родственников.

Но все эти сюжетные и концептуальные ухищрения меркнут на фоне душевной жизни главной героини, в роли которой в любом театре всегда выступает самая легендарная его актриса.

Вера Михайловна Шатрова — легенда и гордость уральской сцены — играет Бабушку существом душевно зорким, привнося в спектакль романтические мотивы: ясновидение ее героини беззащитно, но несокрушимо. По отношению к такому чистому человеку много раз упомянутся «ложь во спасение души» не то чтобы безнравственна — она попросту бессмысленна: сеньора Бальбоа сама обманываться рада. Кроме того, Бабушка, судя по всему, быстро расслышала в невеселой восторженности псевдо-Маурисио (А. Жигарь) что-то неладное. Вообще такую Бабушку обмануть невозможно, даже если на какое-то время и возникает иллюзия, будто она простодушно всему верит.

Но хитросплетения интриги слишком наивны: экспериментаторы не учитывают особой ауры реального общения, когда душевный контакт может возникнуть даже между абсолютно незнакомыми людьми или, напротив, не сложиться у кровных родственников. Гордая старая женщина легко пускает в свою душу наивное чужое добро, но дает отповедь наглецу вымогателю, хотя это и есть ее реальный и обожаемый внук (вполне в духе высокой мелодрамы автор даже лишает его имени — в пьесе его зовут «Другой»).

Финал актриса проводит с чарующей эмоциональной силой. Благословив родившуюся на ее глазах чужую любовь и оценив благие намерения тех, кто, как мог, пытался ей помочь, Бабушка с ритуальной торжественностью, но сохраняя гордую независимость и интимность последнего жеста, возвращается в свое одиночество. Так читается ее последний монолог, где нет ни единого слова о собственных душевных муках. Природно гордый человек остается до последнего вздоха самим собой.

Фото Б. Семавина

Л. Фрейдлин

Ростовский театр, который в Нахичевани

Слово «Нахичевань» никогда не исчезало из обихода ростовчан. Крымские армяне, переселенные на Дон Екатериной более двухсот лет назад, обосновались под самым боком Ростова. Город назвали Нахичеванью-на-Дону. И хотя при советской власти он слился с Ростовом и стал именоваться его Пролетарским районом, название «Нахичевань» оказалось неистребимым. И вообще остатки автономных прав армянского города долго поражали приезжих. Например, уже в 30-е годы, когда ходивший по центральной улице трамвай пересекал Театральную площадь — границу Ростова и Нахичевани,— с пассажиров снова собирали по двадцать копеек... Здание Ростовского театра юного зрителя, стоящее в центре Пролетарского района (Нахичевани), построено когда-то на средства, собранные армянской общиной. Поначалу здесь работали две армянские труппы: одна играла на армянском языке, другая — на русском, потом была частная русская антреприза, позже — «Синяя блуза», театр миниатюр, комедии, трижды — разные театры, носившие имя Ленинского комсомола.

На «Собаках» — в Европу

Владимир Чигишев пришел в этот театр, когда тот переживал период Большой Реконструкции, затянувшийся на шесть лет. Приняв коллектив отдельно от здания театра, Чигишев квартировал в соседнем Дворце культуры, и неизвестно, сколько бы это продолжалось, если бы не удалось заразить городские и областные власти счастливой идеей проведения в Ростове Первого международного фестиваля театров для детей и юношества. Иностранные гости — святое дело, и к их приезду у нас в конце концов все оказывается в порядке.

Но самое удивительное — в период бездомности молодому руководителю удалось сохранить театр как творческий организм. Может быть, благодаря молодости актеров, надеющихся на то, что тяжелые времена все же должны пройти быстрее, чем их жизнь в искусстве. А может, в силу парадоксальности мышления и особой «настырности» главного режиссера и директора театра А. Компанейцева, которые, вместо того чтобы думать о сиюминутном и насущном, сдвинули ремонтную махину с медленной скрипучей колеи неожиданной (едва ли не абсурдной в их положении) фестивальной идеей.

Ко времени претворения этой идеи в жизнь Чигишев уже был автором спектакля-бестселлера «Собаки» по пьесе К. Сергиенко, Л. и А. Чутко. А еще раньше выпустил «Автобус» С. Стратиева, где на сцене стоял салон машины с двумя рядами сидений, который поворотом круга сдвигался с места и постепенно темнело, и зажигались крупные звезды, и автобус словно уходил в мироздание, и пассажиры в этой странной бесконечной поездке мучительно искали свою духовную опору, оценивали себя и свою жизнь в окружении себе подобных. Потом была «Мельница счастья» В. Мережко, поставленная в жанре театрального балагана. Когда ярамарочное веселье стихало, становилось ясно, что если со страстью и упорством отстаивать свою фантазию, ею в России можно увлечь массы. Затем в афише появился спектакль «У моря» («Кабанчик») В. Розова — печальный рассказ о том, что ложь и фальшь правят миром, уничтожая бунтующих.

Все три спектакля были заметными явлениями в культурной жизни города, но оглушительный успех и признание не только в пределах Нахичевани и Ростова достался скромным по драматургическим достоинствам «Собакам». Они пришлись точно ко времени — начиналась легализация молодежных движений. Ростовский композитор Дмитрий Негримовский написал «забойный» мюзикл, и обвешанная металлом пацанва (впрочем, не только она) хлынула в театр слушать родные сердцу ритмы. Спектакль был по-эстрадному ярок и громок. Сцена с огромным прозрачным сачком, в который ловили собак и куда добровольно прыгал один из героев — Гордый,— вызывала сочувственный и восторженный вздох в зале. Нехитрая история о судьбе отторгаемых этим жестоким миром существ, о благородстве и предательстве нашла ту единственную форму, которую тогда способны были воспринять подростки конца 80-х.

И начался путь «Собак» в столицу, а потом и в европейские города. Театру открылся мир. Ростовчане возвращались, окрыленные

успехом и... готовились к новым поездкам. А артисты труппы, не занятые в «Собаках», оставались на родине, не привлекая к себе особого зрительского внимания. Становилось тревожно. Лихие, непритязательные «Собаки» оказались главным спектаклем театра, его лицом. Пора было с этой комфортной упряжки пересаживаться на другой транспорт.

«Роковая зацепка за жизнь»

Перелом ситуации начался накануне второго международного фестиваля (1991), на котором был представлен не только унылый и нескрываемо вторичный «Потоп» Чарльза Уэя в режиссуре англичанина Пола Хармена, но и «Муха-Цокотуха», сочиненная режиссером В. Чигишевым, художником Николаем Симоновым, балетмейстером Аллой Тиме и заставляющая вспомнить о духе «Мельницы счастья», о тяге к карнавалу, веселой браваде, озорному ерничеству. В основу пьесы легли несколько сказок Чуковского. Кроме девочки Муры в спектакле живут следующие персонажи: ВОХРа, Вредный, Пионэр (именно так, через «э»), Вахлак и Дядька.

Актеры пребывают в этих масках, «по совместительству» исполняя роли разных букашек и зверушек. В спектакле много преувеличенного шума, бестолковой пионерской бодрости, этакой радостной паники. Бьет огромный барабан, муляжным кулаком внушительных размеров приколачивается к небесам луна и падает после очередной усердной попытки, катится куда-то по сцене объемный картонный ящик, стучат сапоги в разудалой пляске.

Суетливая, пародийная жизнь букашек-таракашек словно бы рассмотрена глазами рыжей ВОХРы, одетой в форменный пиджак вневедомственной охраны и только один сапог. Эта сочиненная театром ВОХРа — непонятно какого рода (ее играет актриса Раиса Пащенко) — действует с нахальным торжеством лица «при казенной должности». Похожий на расписную игрушку Вахлак с навсегда приклеенной дурацкой улыбкой (Николай Ханжаров), юный горнист Пионэр, подтянутый и жизнерадостный, который всегда готов маршировать неизвестно куда и зачем (Игорь Мужжухин), не менее активный Дядька, весь в бессмысленной деятельности и кипучем энтузиазме (Анатолий Матешов), он-то и приколачивал луну к небесам — эта замечательная компания, кружась по сцене и выбегая в зал, забиваясь в ящик и изображая многорукое чудище, рассказывает и разыгрывает страшные истории о злодействе одних и трусости других. Злодея — Вредного играет Владимир Воробьев. У него вкрадчивые интонации и неслышный

«Муха-Цокотуха» по мотивам К. Чуковского. Р. Пащенко (ВОХРа)

шаг. Весь — с ног до головы — какого-то противного белесого цвета, он раскачивается в кресле, захлебываясь от садистского удовольствия расправы с несчастной Мухой. А зелено-серая, с золоченым бантом Муха (Валерия Искворина) пребывает в полуобморочном состоянии, ее точно сносит ветром — так она легка и беззащитна, и ступает, едва касаясь земли, и вздыхает жалостно.

Один бесчинствует, остальные молчат. Однако и бесстрашный находится. Один. Но — герой. Маленького Комарика выбирают из числа зрителей, и, победив злодея, под общий хохот вахлачьей компании и зала, он едва слышно произносит по подсказке исполнителей: «А теперь, душа-девица, на тебе хочу жениться».

В природе актеров, занятых в «мухиниаде»,— насмешка, озорство, шутовство. Вообще Ростовский тюз, словно театр оперы и балета, имеет, по существу, две труппы. Одна, несущая на себе печать долгих лет совместной работы, сотворчества с прежними главными: с Артуром Хайкиным, мастером тонких психологических разработок, с Юрием Ереминым, тяготевшим к романтической приподнятости, с Вячеславом Гвоздковым, приверженцем жестких режиссерских конструкций. И другая, более молодая по возрасту и времени прихода в театр — тренированная, пластичная, музыкальная, обладающая веселой энергетикой и очевидной склонностью к буффонаде. Деление это, конечно, чисто умозрительное, и обе условные труппы сосуществуют в одном спектакле, но их различная сценическая «вера» все же ощутима. Недаром только «вторая труппа» воплощала идеи «Собак», пластической фантазии «По волне моей памяти», и, наконец, «Пугачева».

По драматической поэме Сергея Есенина Дмитрий Негримовский написал для тюза рок-оперу... Здесь над сценической историей Емельяна с самого начала витает неизбежность конца. Лежит он навзничь на зыбком плоту в бессильной думе, точно распятый. А в финале этот же плот, словно могильная плита, придавливает Пугачева. Крах, позор, гибель. Между двумя «вариантами» этой мизансцены Емельян рвется свершить свой «грозный замысел», с трудом удерживаясь на неверном качающемся плоту, на ускользающей из-под его ног почве, на короткой жизненной тропе.

Придуманный художником Николаем Симоновым плот — это мощный, все время меняющий свой облик персонаж спектакля. То он превращается в косо стоящий плетень, то — в метафорический трон, вздымающийся над землей и людьми. На натянутых веревках раскачивают этот «трон» Емельяновы сподвижники, как бы заранее выказывая готовность повязать своего вожака, а в случае надобности «скорей поспеть передать его в руки правительства».

Плот-плетень-трон-плита обладает центростремительной силой. К нему (к ней) как магнитом притягивает всех персонажей, вокруг него концентрируется действие. Корявое, шаткое тело плота мощно и утло одновременно. В нем ощущаются тяжесть и сила, но в море жизни он беззащитен, как щепка. И люди таковы. Их швыряет по земле, как на корабельной палубе. Они двигаются с усилием, точно навстречу штормовому ветру. Резкая, «рваная» пластика, вероятно, призвана демонстрировать силу, непокорность казаков. Пластические характеристики, по существу, таковы, что содержат только один мотив — упоенность бунтом. «Приветствую тебя, мятеж свирепый!» — восклицание одного из персонажей становится сюжетным лейтмотивом рок-оперы «Пугачев».

Эта тема, которая и в музыке оказывается главной, исчерпывает себя уже в первые десять-пятнадцать минут. Но если пластическое решение спектакля есть некое хождение по кругу (как образ, как прием), то музыка, впитавшая казацкую тоску и удаль, движется по трагической кривой, обнаруживая соб-

ачев»
отивам
ы
сенина.
а
ектакля

ственные вершины,— например, в монологе Хлопуши (Сергей Гуревнин), а затем в финале.

Актеры настолько поглощены задачей исполнения рок-оперы, что она начинает явно теснить характеры, которые и в первоисточнике (за исключением Пугачева) не изобилуют яркими индивидуальными чертами. Пользуясь недавним термином, можно сказать, что на сцене создан коллективный портрет казаков. Исполнители подчинены единому сценическому рисунку, единой манере поведения, одной интонации. Напор, стремительность, безоглядность — вот их стихия. Она царит даже в тех монологах, которые могли быть лирическими.

Осваивая сложные для драматических актеров жанровые законы оперы в стиле рок (а Юрий Филатов играет Траубенберга как персонажа комической оперы), исполнители сталкиваются и с текстовыми сложностями. Рядом с «погаными харями» и «какой-то б...» соседствуют «золотая пурга акаций», «чеканенные сентябрем червонцы», «зари красношерстная верблюдица». Сочетание вульгарного бытового языка с высокой «котурновой» поэтической речью, ее тревожно-тягучими повторами надо было оправдать способностью глубоко и сильно чувствовать. Какую проявляет прежде всего Николай Ханжаров в роли Пугачева. Как ни парадоксально это звучит, но кажется, он сам несоизмеримо больше верит в то, что стал Петром III, чем его соратники, только лишь трезво принявшие правила игры.

Томимый неясным желанием действовать, Пугачев — Н. Ханжаров загорается случайной фразой Странника (данному иисусоподобному персонажу, отсутствующему у Есенина, отданы в спектакле слова Сторожа) о необходимости народу того, кто первым осмелится бросить камень. «Какая мысль!» — поражается он... и делает первый шаг к своей погибели. Драма Пугачева — в напрасной надежде на магнетизм царского имени и на верность казаков, которых не удалось увлечь никакой идеей, ибо «роковая зацепка за жизнь» оказалась сильнее.

«Антизабастовочный спектакль» — сказал кто-то в темноте зрительного зала. Только и всего? Пугачев-то говаривал, что «жизнь — это лес большой». А в лесу и радостно и страшно...

Все, что угодно

С Шекспиром Тюзу не везет. Несколько лет назад Чигишев ставил «Много шума из ничего», в котором было все, что угодно: ироническая стилизация эпохи, современные аллюзии, клоунада стражников... Не было одного — виртуозного поединка двух гордых любящих сердец. А недавно выпущенный шекспировский спектакль уже самой переменой мест классического названия словно бы заранее характеризует его несерьезно-эклектический настрой: «Все, что угодно, или Двенадцатая ночь». Главной на сцене оказывается комическая четверка: сэр Тоби, Эндрю, Шут и Мария. Все их безобразия тщательно срежиссированы, и следы репетиционной работы видны, как не убранная с готового платья наметка. Натужное веселье застревает в школярски затверженных движениях. Четыре отлично оснащенных актера в этом спектакле оказываются досадно фальшивы. Но самое обидное — здесь вновь никто никого не любит. Идет холодная игра, выпирает бутафория, декоративны близнецы, и Оливия, точно механическая кукла, так и не обретает живых черт.

Не получилось открыть Шекспира тем же ключом, что и «Муху-Цокотуху». Получился Шекспир «... в отсутствии любви и смерти».

«Все, что угодно, или Двенадцатая ночь» У. Шекспира. О. Щелокова (Мария), А. Матешов (сэр Тоби) и Ю. Филатов (Эндрю)

А вот спектакль «Заключенный Второй авеню» по пьесе Нила Саймона, сочиненный той же командой — В. Чигишев, Н. Симонов, А. Тиме,— настаивает на том, что именно в любви спасение. Настаивает, но и на этот раз не убеждает.

На этой работе театра хотелось бы остановиться подробнее.

Заключенный в квартиру 14-а на Второй авеню, герой пьесы Саймона Мел, несмотря на свою изоляцию, все же вписан в жизнь, текущую за окнами дома. Он все равно часть той реальности, в которой грабят губернатора, в потом — ведущего «Последних новостей», сообщавшего ранее об этой краже; где бастуют судьи и в результате морского крушения начинает мигать факел в руках Статуи Свободы; где психиатры застревают в лифте и вынуждены лечиться от истерии; где на марше протеста пятнадцать тысяч женщин кричат: «Защитите окружающую среду!» — и все при этом в леопардовых манто.

Странная идея-фикс Мела — засыпать снегом соседа-обидчика — принимает глобальные формы борьбы против заговора «человеческой расы». И наконец, час торжества настает: диктор предупреждает о снегопаде, и воспрянувший Мел с лопатой в руках готовится к решительной схватке с миром, отторгающим его, под радиопризыв властей к городским жителям «достать свои лопаты и доказать, как ньюйоркцы могут жить вместе и работать вместе ради общего дела».

Чигишев как бы отсекает Мела от этого настойчивого социума. Уходит мотив безумия общества, которое сведениями о своей жизни «достает» героя пьесы в его, по сути, добровольном заточении. Чигишев ставит сентиментальную комедию...

Сцена поделена пополам. С одной стороны — квартира Эдны и Мела Эдисонов. С другой — объект ностальгической мечты главного героя — летний лагерь его детства, в котором играют среди цветов и птиц брат Гарри и три сестренки, порхающие белокурые ангелочки в белоснежных матросских костюмчиках. Они же дети, они же и птицы. Мел проходит сквозь стену квартиры, чтобы снова очутиться в мире игрушек, нежной музыки и безоблачного счастья, но неловко пытаясь парить среди них, взрослый человек плохо вписывается в детскую стайку. Воспоминания давних лет по-настоящему оживают и согревают только тогда, когда все четверо, постаревшие и скучно-чопорные, на миг ощущают себя маленькими и становятся в привычный круг, перебрасывая вместе с Мелом знакомый двухцветный мяч.

Летний лагерь для Мела — то же, что стремление чеховских сестер в Москву; то же, что подготовка вампиловского Зилова к утиной охоте. Не мечта, а образ мечты, самообман, призрачная надежда на чудесное избавление от жизненных тягот, на шанс вырваться из обыденщины. Мелу нужны не деньги на летний лагерь, а возможность снова обрести внутреннюю опору.

Владимир Сучков играет Эдисона не столько отчаявшимся, сколько обескураженным человеком. Мел теряется в догадках по поводу мотивов чужих поступков. Но как только он переключается с ощущения собственной боли на боль Эдны, он перестает нянчить свое горе и исцеляется от болезни. И тогда торжество человека, который обманул судьбу, зажавшую в тиски, проступает на его лице.

Драма двух ранимых людей, нарастающая, как обвал в горах, застывает, словно в стоп-кадре. Во втором действии неожиданно начинается совсем другой спектакль — играется чистопородный фарс. Три старые очкастые мымры, они же бывшие ангелочки: Джесси (Раиса Пащенко), Полин (Светлана Ястребова) и Перл (Татьяна Бестужева), все в черном, как на похоронах, вместе с диваном на колесиках выезжают почти на авансцену, и надменный джентльмен Гарри (Александр Тубияшевич) пытается убедить своих сестер-скряг помочь заболевшему брату. Полин театрально рыдает, заломив руки, выжимая на пол струю слез из носового платка, Джесси мелко грызет сухарики, Перл судорожно помешивает кофе, и звяканье ее чайной ложечки слышно до последнего ряда. С наивной хитростью сестры пытаются одновременно и сохранить мину милосердия, и не потратиться сверх меры, вдруг, как по команде, одинаково застывая перед решающим моментом ответа. Видно, как мучителен для них процесс обдумывания данной дилеммы. Эту сцену можно показывать отдельно как эстрадный номер — успех ему будет обеспечен.

Далее спектакль делает еще один вираж и обнаруживает явный крен в сторону мелодрамы. Картины детства вновь возвращаются к Мелу, мымры в жестких черных париках вытесняются белокурыми девочками. Ужас перед жизнью отступает, и уже не нужно чудесных даров в виде чека, принесенного братом, почему-то надевшим маску Санта Клауса, которая только мешает актеру быть естественным.

Финал выстроен в духе знаменитого чаплинского фильма, в котором маленький смешной человечек уходил со своей подругой в неизведанный мир. В элегическом финале Эдисоны удаляются от нас по круто поднятому планшету, точно кто-то свыше «простреливает» перед ними ковровой дорожкой путь к небесам, и месяц выходит, чтобы осветить им этот путь.

Очень поучительная разыгрывается история. У человека нет работы и не предвидится. Воры обокрали квартиру. Болезнь одолевает. И ни одна из ситуаций не разрешается, а кончается все неожиданным оптимизмом. Вероятно, воскресшая любовь придает Эдисонам силу. Но актеры играют вовсе не это, а глубокую привычку, привязанность друг к другу за долгие годы совместной жизни. Тогда финал становится пристегнутой картинкой, которая монтируется только с райскими садовыми видениями, а не со всей историей жестокой схватки Эдисонов с судьбой.

«Тонкость ума, развитие...»

Совсем иной сценический мир моделирует молодой режиссер Юрий Мельницкий, поставивший на сцене Тюза два спектакля: «Золотую богиню» Л. Петрушевской и гоголевских «Игроков».

Персонажи «Золотой богини» жили загадочной жизнью, одновременно похожей и не похожей на нашу реальность. Желая существовать в рамках повседневной действительности с наименьшими неприятностями, они, в силу ее исключительно отечественных особенностей, все время оказывались как-то «поперек» жизни.

Актеры были идеально организованы в рамках жанра, обозначенного как ералаш. Эта «ералашность» и производила впечатление, поскольку была знакома каждому по собственному опыту и популярно объясняла, как же случилось, что мы стали страной победившего людей социализма (хотя спектакль этим, конечно, не исчерпывался).

В «Игроках» тоже предложено совершенно особое жизненное измерение, и зрители должны сделать усилие, чтобы найти верный угол зрения, поймать сценическое изображение в фокусе.

Очень, очень странные люди населяют сцену. Из беглого поминания Гоголем «какой-то поломойки на лестнице» вырастает вполне отчетливый персонаж — девчонка (Юлия Кобец), которая в обнимку с веником тоскливо выпевает слова про российские просторы. Девчонка путается у всех под ногами, встревает в действие, вступает с персонажами в какие-то отношения, пугается, лукавит, любопытствует и в финале снова застывает в задумчивости, приникнув щекой к венику.

Появляется Замухрышкин (Анатолий Матешов), лжечиновник из приказа, человек с унылым носом и притворно кроткими глазами. Он спрашивает Александра Михайловича Глова, но вместо ответа из-за занавеса его

«Игроки» Н. В. Гоголя. В. Сучков (Ихарев), Н. Ханжаров (Утешительны В. Искворина (Глов-младши и В. Филиппов (Кругель)

хватает чья-то наглая рука и грубо втягивает вовнутрь. Невероятность приключения уже обещана. И нас не обманули. Главные фигуры — в лихорадочном преддверии знакомства. Похожий на крупную мышь Ихарев (Владимир Сучков) зондирует почву. Он осторожен, вкрадчив, ему не терпится подтвердить свои замечательные подозрения. Здесь все играют: Кругель (Виталий Филипповых) и Швохнев (Валерий Веронин), точно кем-то преследуемые, прыжками достигая дверей своих комнат, таинственно прячутся за ними и столь же таинственно и стремительно выныривают из дверей. Утешительный (Николай Ханжаров) тоже появляется взнервленным до предела, но он старается изо всех сил держать себя в руках. Взгляд его обманчиво наивен, он кажется обезоруживающе простодушным.

Есть еще невесть откуда взявшийся Неизвестный (Сергей Гуревнин). Он, естественно, в черном плаще и, естественно, загадочен. Один раз он проходит сквозь собрание игроков, не соприкасаясь ни с кем, а в другой — вдруг заговаривает с немецким акцентом, подхватив рассказ о надувательстве, а в третий, закричав «ура!», вскакивает на стол и начинает приплясывать. Очень странный персонаж. То ли соглядатай, то ли один из шайки.

Ну, право, нет ни одного человека простого и понятного. Разве что Гаврюшка, ихаревский слуга (Михаил Сечин)?

Глов-старший (Виктор Куква), весь в белом, с повадками оперного премьера, Глова-младшего играет актриса Валерия Искворина. Ну играет — и ладно. Так она еще и перед финалом парик снимает. Бог знает, что творится. А другой слуга, Алексей, бес бесом. В алой рубахе и справных сапогах, он движется настороженно, мягко. Противно завывает про оренбургский пуховый платок, с нагловатыми современными интонациями повторяет: «Понял...». Готовясь принять подачку от Ихарева, от нетерпения забирается на спинку стула, усаживаясь чуть ли не на шею Ихареву. Действующий с нескрываемым лакейским хамством, во втором действии Алексей преображается. Он выходит в красной фрачной паре с картинно установленным на голове подсвечником (свечи горят!) и подносит Глову бокал. Чудеса, бесовщина...

Но никто ничему не удивляется. Ни словам, ни манерам. Потому что люди эти между собой схожи. Ведь все они игроки, и чувства, и повадки их особые. Они не могут просто ходить, они выписывают балетные па. А еще комфортнее — по полу, залитому шампанским. Им неведомы умеренные эмоции. Глаза их горят эйфорическим восторгом. Или беспредельной преданностью партнеру. Или немедленным желанием отдать за него жизнь. Или шутовским азартом. Если Швохнев пожимает руку Ихареву, то уж протянув ее до самой земли и в раже прижав ногой. Если вспоминает о мальчике с поразительными способностями к карточному блефу, то приходит в такое волнение, что его приходится привязать к столу и остудить лоб холодной водой. Но он все равно некоторое время не в состоянии успокоиться, прыгает вместе со стулом, совершенно не замечая неестественности своего положения. Если Кругель берется за чтение, то выворачивает книгу над собой под таким невероятным углом, что не обратить на это внимания невозможно.

Вообще ведут себя игроки, как члены тайного общества. Самые обыденные вещи они делают так, точно одним им ведом их тайный смысл: чистят ли они свои пиджаки, правят бритву или развешивают и снимают стираные носовые платки. Есть и совсем загадочные поступки: явление Кругеля с топором, «клинические» видения Ихарева, в которых некто с лицом Глова-младшего подробно готовит Ихарева к операции, накаливая над огнем саблю, но эта жутковатая игра заканчивается так же внезапно, как и начинается.

А в глубине сцены, сбоку, у пианино в дощатой «драпировке» сидит музыкант. Композитор. Возможно, он играет роль тапера. Звучат оперная музыка, романсы, «Дубинушка», рэгтайм... Скорее всего, преувеличенная резвость игроков тоже из эстетики немого кино. Но что же там, за дверьми, куда они таинственно скрываются, оставляя здесь столы, и странные «турники», и маленький трельяж, и собственные портреты, на которых каждый из них выглядит деловым и важным, как дипкурьер?

Промчались парами в галопе, потом цепочкой, под марш тореадора,— в ту же дверь. Оттуда — с пустыми бутылками. Что же там? Но когда поворотом круга открылась изнанка трактира, оказалось — там пусто. Все тайны были на «лицевой стороне». Лишь портреты позже переместились туда, и к ним добавились физиономии Гловых и Замухрышкина.

Замухрышкин... Сцена «обольщения» игроками этой примечательной фигуры, кажется, уже достигнув предельного накала, раз за разом выходит на новый виток, готовясь к новому подъему. Обменявшись с Утешительным парой ощутимых пинков, Замухрышкин затевает еще одну опасную игру с пачкой купюр, отодвигая ее с наслаждением человека, уверенного в своем выигрыше. «Псой Стахич!» — стонет Утешительный, изнемогая от собственного елея в голосе.

Вся эта малопочтенная публика — не просто пленники карточной игры, которую они почитают за «тонкость ума, развитие». Они «рыцари обмана», и это формирует их психологию, придает безумный блеск глазам, нетер-

пеливость — движениям. Но если есть обманщики, должны быть и обманутые. А кто в каком качестве окажется завтра — бог ведает. Потому что дело не в умении или везении, а в том, что «такая уж надувательская земля», и вопли очередного обманутого: «К правосудью!» — смешны, как пламенная речь в пустыне. Избыть факт вселенского надувательства, вероятно, невозможно. Можно только загоревать, прижавшись щекой к сухому венику.

Через несколько представлений «Игроки» были перенесены на малую сцену и, естественно, претерпели кое-какие изменения. Приближенные к зрителям персонажи казались укрупненными, и было особенно заметно, как игроки сдерживают свое лихорадочное нетерпение. Актеры импровизировали: болтались на «турниках», выплескивая энергию, обыгрывая смешные ситуации, в которых находились несколько минут назад. В балетных прыжках они пересекали маленькую сцену, помахивая белыми платочками. Прежде это были просто носовые платки; все игроки страдали насморком — вероятно, по причине перевозбуждения (в первых представлениях простужен был только Утешительный). Создавалось впечатление, что игроки вовлечены в коварный вихрь и какая-то злая сила несет их, и воплотить ее можно только невероятным образом, в некоем балете-буфф, в движениях которого есть комическая экспрессия, а лица исполнителей бесстрастны и загадочны.

В первом варианте движение сценического круга предоставляло возможность дать ощущение огромного российского пространства, через которое рапидом, обгоняя друг друга, мчались жулики с заветным саквояжем. Вставал образ страны, охваченной нечистой игрой, которую, страдая, люди все же принимали как неизбежность. И напрасно, все время натыкаясь на запертую дверь, пыталась достать обидчиков саблей наголо жестоко обманутая аферистами девушка, задешево купленная для роли юного гусара.

Нынче же сцена бегства, разыгранная на пятачке, оказалась менее эффектной, но ужесточен финал. Мотив меланхолической покорности обстоятельствам сменился нотой торжества всех персонажей, стоящих в открытых воротах и выпевающих «до свиданья», не просто в зрительный зал, а в спину Ихареву, намеревающемуся удавиться.

Не предлагая прямых ассоциаций (разве что пустая «стеклотара» да ироничеcкий музыкальный ряд), театр являет на сцене Гоголя, увиденного сегодняшним поколением. Надо сказать, что Тюз никогда не прельщался разрешенной отвагой говорить и показывать то, чего раньше не дозволялось. Другие театры еще продолжали открывать народу глаза на действительность даже в то время, когда на нее и смотреть уже не хотелось.

Уходя в абсолютное пространство игры от самодовлеющей социальной проблематики (которая в виде сегодняшних реалий присутствовала и в постановках по Шекспиру), Ростовский тюз ищет такие художественные очертания этого пространства, которые придавали бы игре не только сиюминутный смысл. Не имея сегодня вкуса к классической драме, трагедии — а полтора десятилетия назад на этой сцене шли «Ромео и Джульетта», «Дон Кихот», «Три сестры»,— театр отдает предпочтение тому драматургическому материалу, который даст толчок фантазии людей пластичных, музыкальных, склонных к гротесковой игре. Но и в такой игре ценятся прежде всего «тонкость ума, развитие»...

Фото А. Талалаева

И. Холмогорова

Воспоминания о будущем

Из вихрей и противоборств возник
Мир осязаемых
И стойких равновесий.
И равновесье стало веществом.
Но этот мир разумный и жестокий
Был обречен природой на распад.

М. Волошин

О театре города Советска (Тильзита?) театральная общественность нынче уже наслышана. Последние два года критики группами и поодиночке ездили в эту самую западную точку России и привозили свои впечатления, иногда публикуя их, чаще передавая устно. Смотрели обычно один-два спектакля, реже несколько, и дружно сосредоточивались на постановке под названием «В белом венчике из роз...», работе, программной для театра, к тому же успевшей побывать на нескольких российских фестивалях.

Наконец, общими усилиями вытащили коллектив в Москву. Условия гастролей сегодня жесткие. В данном случае — показать только один спектакль, и при этом не «В белом венчике из роз...», для которого перекрывать партер и устанавливать в нем массивный бассейн с водой не согласился ни один московский театр. Приехали с «Боем бабочек» Г. Зудермана, осенней премьерой минувшего сезона. Сыграли один раз (опять-таки по договору). Зал разделился на тех, кто «уже видел» и хотел поддержать своим присутствием ставшую известной в профессиональных кругах молодую труппу, и тех, кто, будучи наслышан, пришел полюбопытствовать, чем же это так восторгаются невоздержанные коллеги.

В чужом помещении, на сцене, наспех освоенной утром того же дня (и по размерам значительно бóльшей, чем в Тильзите), перед затаившимся залом «Бой бабочек» почти провалился. Правда, многие из впервые смотревших угадали и способных молодых актеров, и смелонетрадиционное режиссерское решение пьесы. Но уж слишком велики были ожидания! А тут — не так светил свет, перекричали артисты, заторопившись, сбили выверенный прежде ритм; в столичной ауре яснее услышался немосковский говор... Спектакль, выхваченный из контекста города и театра, не прозвучал так, как звучит у себя дома.

...Я ехала в «Тильзит-театр» (еще до его московских гастролей) тоже, признаться, с некоторым предубеждением. «Получишь удовольствие» — этой фразой за две недели до поездки меня напутствовал каждый второй из побывавших там коллег. Интонация полного единодушия, и вправду, настораживала: не очередное ли тут «сотворение кумира»?

И кто он, этот Евгений Марчелли, уже несколько лет главный режиссер «Тильзит-театра», этот итальянец на русской сцене, молодой, но ведь отнюдь не начинающий, а между тем появившийся в нашей театральной жизни как-то вдруг, неожиданно? Откуда он взялся? Марчелли — человек откровенно не публичный: не было — и нет по сей день — интервью и творческих портретов, не слышно его высказываний, формулировок позиции, выступлений на конференциях. Похоже, Марчелли принципиально не «тусуется», оставляя вокруг себя (никак, впрочем, на то не работая) пространство тайны. Самое забавное, что и теперь, когда о Марчелли заговорили, никто толком так и не знает его творческой биографии. Вроде бы — сын (или внук?) итальянского эмигранта, осевшего в свое время в Средней Азии... Кажется, учился режиссуре в Щукинском училище... Работал в Брянске, еще где-то... Потом приехал в Советск.

...Для меня «Тильзит-театр» тоже начался с «Боя бабочек». В странном свете, бившем откуда-то из глубины и «завесившем» всю сцену (но не ослепляя зрителей, как случилось позже на московских гастролях), у длинного, накрытого скатертью стола возникли двое. Одетые в торжественную черную пару и подвенечное белое платье, он и она стояли по разные стороны стола молча, и их молчаливая разъединенность мгновенно родила тревогу. Вдруг неожиданно и быстро сцену заполнили свадебные гости. Все сели. В тишине резко, визгливо застучали по пустым тарелкам ножи и вилки. Потом жених замертво — без единого вскрика — упал со стула. Свет резко вырубился — все исчезли. А еще через несколько секунд в том же пустом пространстве заговорили, задвигались люди. Госпожа Гергентхейм, вдова, и три ее взрослые дочери болтали о домашних и прочих пустяках, выяснялась достаточно радостная для семьи, живущей материально трудно, перспектива брака старшей из сестер, Эльзы, с Максом, сыном состоятельного господина Винкельмана. Но тревога уже не отпускала.

Тревоге содействовало все. И само пространство сцены, какое-то гулкое, сразу показавшееся неживым. И речь героев — то экспрессивно-возбужденная, то заторможенная, как в замедленной съемке, с сознательным нарушением логических ударений, с невнятицей звуков и слов (вспомнилось: «парки бабье лепетанье», «жизни мышья беготня»). И пластика — дерганая, подчеркнуто некоординированная: бегают, широко и некрасиво разбрасывая руки и ноги, срываются «с места в карьер», останавливаются как вкопанные...

Мещанскую драму конца XIX века режиссер Евгений Марчелли прочел как драму XX века, то ли экспрессионистскую, то ли сюрреалистическую. В содружестве с художником своего театра Еленой Сафоновой он сознательно отказался от воссоздания среды обитания героев, заданной Зудерманом. В придуманное Сафоновой черно-бело-серое пространство, лишенное почти всяких реалий быта, идеально вписались ее же костюмы. Бесформенные сарафаны женщин, тоже черно-серые, грубые башмаки с закрученными на них чулками прочитались именно так, как, наверное, того хотели создатели спектакля — и как сегодняшние, соответствующие нынешней моде, и как стилизация линий одежды 20-х годов.

Диалог традиционной семейной драмы прозвучал как диалог людей XX века, когда слова роняют, заранее зная их бессмысленность, а реплики произносятся в пустоту или адресованы совсем не тем, кто на них отвечает.

Обрывки фраз, дисгармония пластики выстроились в осознанную атональность; мизансцены, в которых тела героев то и дело сплетаются в живой клубок, обозначились как метафора конвульсирующей плоти, не желающей умирать в мертвечине окружающего мира. А когда во втором акте в строгую гамму замкнутого пространства ворвалось алое пятно подиума-ложа, где опять-таки завозилась эта молодая, пульсирующая, жадно и грубо жаждущая жизни плоть, стало ясно, что спектакль Марчелли — о жизни и смерти, о борьбе этих первоначал, о торжестве смерти и неутомимости жизни, творящей и смерть, и себя самое.

Сентиментальная история неосознанной любви юной Рози к Максу, история разоблачения козней Эльзы и ее любовника Кесслера, обретения Рози и Максом друг друга рассказана театром с жесткостью людей, имеющих в своем генетическом опыте весь XX век. Это на самом деле — история обреченности всякой гармонии. Зудермановский вариант «Коварства и любви» превратился у Марчелли в «Гернику». Образ бабочки, вынесенный драматургом в заглавие как символ красоты и хрупкости, претворился в спектакле в образ не столь уже поэтичный, заставив вспомнить не только прозрачные, немыслимой красоты крылья, но и жирное гусеничнообразное тельце вроде бы прелестного одно-

дневного существа. Легкомысленный «бой бабочек» обернулся беспощадным плотоядным поединком, превращающим Рози и Макса в мертвых спеленутых куколок. В финале они, обретшие, казалось бы, друг друга, медленно раскачиваясь, парят над сценой, поднятые на тросах, вознесенные и повешенные одновременно...

На следующий день спектакль «Наши запретные мысли» Л. Франкини начался с того же, что и в «Бое бабочек», неясного бормотания, чьей-то нечленораздельной речи, музыкальных всплесков, сменяющихся отчетливой тишиной. Опасность повтора показалась очевидной и... исчезла вскоре после начала действия. Более того, к финалу мелькнула мысль о том, что принципиальная повторяемость приема не есть его повторение в буквальном смысле слова. Догадка подтвердилась в третий вечер: спектакль «В белом венчике из роз...» был вроде бы и похожим на первые два, но каждую секунду удивлял непредсказуемостью следующего своего мгновения.

...В «Наших запретных мыслях» — на сцене — пассажирский зал некоего европейского вокзала. Здесь в ожидании своего поезда собрались самые разные люди. «Заблудившаяся девушка», «Синьора, нуждающаяся в информации», «Продавец расписаний», «Красивый юно-

«Бой бабочек» Г. Зудермана. Сцена из спектакля

«Бой бабочек» Г. Зудермана. Сцена из спектакля

ша», «Кармен, которая ждет поезд в Бельджират», «Философ» — так обозначены их функции автором. Больше об этих персонажах мы ничего не узнаем, режиссер вслед за драматургом опускает любые — социальные, национальные, психологические подробности.

Люди-функции неприкаянно крутятся в светлом, чистеньком, по-современному лишенном всякой ауры пространстве (художник — Е. Сафонова), то бросаясь вдогонку чему-то и запутываясь в двери-вертушке, то погружаясь в сонное бездействие. Перед нами мир, где никто не знает, кто он и откуда, зачем и куда едет, где по радио вместо объявлений о посадке звучит: «Мы все — жертвы неразберихи. Вопрос в том, что теперь делать!» или «Причина задержки поездов непонятна». Истинная сфера обитания этих людей — сфера подсознания, запретных мыслей, случайно материализовавшихся или невольно высказанных вслух. Все не слышат друг друга, диалог абсурден; ведь выстроенный логически, он уже — область идеологии, уже требует усилий партнерства. Мысль же на то и мысль, чтобы оставаться от партнера независимой...

В этом фарсе-гротеске (так обозначен жанр спектакля) все смешны и нелепы, а нелепее всех — тот, кто в программке называется «Адам, красивый юноша»: любовник, снедаемый ревностью, время от времени пролетающий через сцену в поисках своей возлюбленной и очумело набрасывающийся на нее в бешеном неистовстве страсти. Подлинность чувств может иметь лишь гротескное выражение, хотя жизнь и полна неиспользованных, неизвестных возможностей, символом которых становится веер цветных «расписаний», нашитых на подкладку пальто Продавца.

Вокруг нас пустота, неизвестность, и спасает мир только Любовь. Она в спектакле воплощена в Философе. Юноша-бродяга, беспечно укладывающийся спать на первой подвернувшейся скамье, человек, в раскованной пластике которого — принадлежность к гармонии мироздания. Именно он выводит пьесу за рамки фарса-гротеска на уровень философской притчи, именно ему дано соединить распавшуюся связь времен. Он восстанавливает потерянную память Девушки, заставляя ее вспоминать... свое будущее, конструируя его. И ему, что особенно важно, подчинен финал спектакля.

Танец двух мужчин, Философа и Продавца расписаний, с маленькими девочками на плечах — вольный, свободно занимающий всю сцену, лирический и ликующий одновременно,— признание в любви к жизни, одно из лучших мест в спектаклях Марчелли. Потом Философ остается один, бережно укладывает ребенка на скамью. В этот момент объявлена наконец посадка. И тут из глубины сцены появляется живописная группа. Это все те же персонажи спектакля, но теперь они — другие. Женщины в белых кринолинах, с торжественными серебряными прическами в стиле рококо (среди них и маленькая девочка, та, вторая); мужчины — в черном и тоже в париках, только индейских, в которые воткнуты разноцветные воинственные перья. Маскарад красоты, влекущей и мертвой. Они зовут Философа к себе. Он медлит, слоняясь по сцене, собирая разбросанные вещи, сосредоточенно и долго завязывает шнурки ботинок. Он готов уехать со всеми, но... они уходят, а он остается, снова укладываясь на скамейку: «Никогда нельзя быть уверенным до конца. Спокойной ночи». И тогда неожиданно возвращается Женщина, та, что звалась Кармен. В своем роскошном платье она подходит к Философу, медленно и устало подносит руку к серебряным волосам и снимает парик. Ее фраза-ответ — «Спокойной ночи» — последняя реплика спектакля, его финальная точка, ниточка, завязавшаяся между двумя...

«В белом венчике из роз...» — тоже своего рода «наши запретные мысли». Похоже, что цитата из Блока в названии не имеет никакого отношения к происходящему на сцене (не случайно в первом варианте знаменитая поэтическая строчка была перефразирована — «В белом венчике из грез...»). Еще неожиданнее подзаголовок: маразм с антрактом. Вообще в обозначении жанра своих спектаклей Марчелли — замечательный мистификатор. То в спектакле «Дзынь» придумает словечко «попстерия», заставляя кидаться во все мыслимые словари; то займется откровенной эпатацией зрителей,

«В белом венчике из роз...» Сцена из спектакля

услужливо предлагая для «Белого венчика...» определение увиденного — маразм. Прочтение же истинного смысла идет в спектакле «В белом венчике...» действительно менее привычными путями, потому что здесь не только нет привычного сюжета, но и почти отсутствует всякая словесная ткань. Нет вообще никакой литературной основы (редкие, вполне бытовые и кажущиеся бессмысленными реплики, которыми обмениваются герои, явно рождались импровизационно, в процессе репетиций).

Спектакль между тем есть. Он начинается с того, что зрители занимают всего несколько рядов балкона. Весь партер затянут черной полиэтиленовой пленкой и легкими белыми занавесями, взвивающимися в воздух от каждого быстрого прохода актера. В центре перекрытого партера — бассейн с водой. На сцене — белые ажурные столики летнего ресторана, между ними летает кельнер в жилете на голое тело и галстуке-бабочке. В глубине сцены — небольшая круглая эстрада. За столиками — двое молодых мужчин в белых костюмах, несколько женщин в вечерних платьях. Играет оркестр, вдохновляемый дирижером в белом костюме Пьеро.

На круглой эстраде танцуют. В бокалах искрится вино. Дымится сигарета, ее медленно тающий в воздухе дым рассматривают внимательно и долго... Музыка внезапно прерывается тишиной. Молчание... Дважды за весь спектакль изо всех сил трезвонит телефон, человек хватает трубку, из его горла вырываются хриплые стоны страсти и истошный крик...

Двое в купальных костюмах плещутся в бассейне. Тела мужчины и женщины излучают свет сквозь прозрачность воды. Любовная игра, объятия, отдых на краю водоема... Кажется, что светит солнце, что двое, счастливые, лежат не на коричневой мертвой полиэтиленовой стружке, а на золотистом песке, у моря, под небом... Жизнь... И — корчи того же обнаженного тела, и лихорадочный отчаянный ритм стихотворных строк (Бодлер?) о тлении, гниении... Рядом будни — трапеза кельнера и его помощников, прозаическая, бытовая, с жадным, некрасивым запихиванием в себя еды, с алюминиевой кастрюлей, водружаемой на столик, где только что сверкало стекло бокалов...

Перерыв на обед... И снова извивающиеся в исступленном танце девушки на эстраде, и томительно-завораживающее танго двух белых пар в черноте освещаемой свечами сцены... А потом — бритва, полоснувшая по горлу, и алая кровь, заливающая белую простыню, обмотанную кельнером вокруг шеи героя якобы для бритья. Смерть... И человека, захлебывающегося сквозь плач-смех кровью, гладят, ласкают руки льнущих к нему женщин...

В финале тот, кто только что был настигнут судьбой, снимает с себя окровавленную простыню. Медленно, глотая слезы, снова

облачается в элегантный пиджак... И тогда опять, как в «Наших запретных мыслях», к герою подходит Женщина. Незнакомка в черном встает из-за одинокого столика, за которым безучастно сидела весь спектакль, идет к нему, неся в руке ветку черных, как будто обуглившихся ягод, и целует его в щеку... А все остальные в ослепительно белых костюмах выходят из глубины сцены, кидая в публику желтые мячи. Свернувшись клубком, корчится на эстраде в душевной муке герой, но летают мячи и танцуют на сцене две маленькие девочки... Всё. Финал.

Театр Марчелли — театр, принципиально не занимающийся тем, что называется серьезным словом «проблема». Это театр вызывающе аполитичный, асоциальный, чуждый любому назиданию. Поэтому, наверное, трудно ответить на вопрос — а о чем это? — вопрос, на котором формировались наши театральные взгляды в течение нескольких десятилетий. Спектакли эти не «на тему», они — о мистерии жизни, о неизбывном круговороте бытия. И рождается жизнь на сцене из тишины и звуков, взглядов и прикосновений, вещей и человеческой плоти.

В обстановке всеобщего разгула в кино и театре эротики, вернее, того, что зачастую называют ею, спектакли «Тильзит-театра», не содержащие в себе ни одной натуралистической сцены, ни одного «раздевания» (купальные костюмы для бассейна в «Белом венчике...» не в счет), действительно по-настоящему эротичны. Мир делится здесь на мужчин и женщин, жизнь дышит как живая плоть, готовая к вечному умиранию и воскресению, и создателям этих спектаклей, похоже, известна великая тайна растворенности во всем Эроса.

Театр — тоже любовь. И всегда — любовь. «Дзынь» у Марчелли — признание в этом. Сложный киносценарий Е. Харитонова режиссер превратил в своеобразную комедию дель арте. Увиденный на четвертый день пребывания в Тильзите, спектакль показался актом доверия к нам, просмотревшим до этого три других. Он приоткрывал дверь в лабораторию театра.

...Снова маленькая эстрада, на лицах — клоунский грим; актеры пришли на работу, они — на сцене и при нас договариваются, что и как играть. Играть решено «Городок в табакерке». Но вообще-то они могут играть все: колокольчики (бум! дзынь!), заводных человечков с пружиной, которые работают и от тарейки, и от сети, и долго, очень похоже на какой-то электроприбор, вибрируют всем телом. Они могут, извлекая музыку из самых неожиданных предметов, тех, что случайно под рукой, преображаться в музыкальные инструменты. (Очень тонко работает автор музыкального оформления почти всех спектаклей театра Елена Лазарева.) Могут сыграть птицу-тройку, могут — змею, и, изображая ее, время от времени поглядывать в зал, обозначая вслух: вот — змея, а вот — я. И все это — весело, дурачась, как бывает с актерами на тех репетициях, которые в радость.

В «Тильзит-театре» знают, что театр — выдумка, в которой даже горькая правда может стать прекрасной сказкой. И совсем не надо в театре скрывать, что он — театр. Можно переодеться прямо на сцене, высоко подбрасывая снятые одежды. Можно обратиться друг к другу, назвав собрата-актера его настоящим, «по жизни», именем. Можно вообразить себя в будущем — например, в 3000 году — бум, дзынь, это мы звоним из тьмы... Можно...

В смешной бессюжетной кутерьме «Дзынь» выстраивается свой сюжет. Философский. Об относительности всего и вся в мире (время, например, отсчитывается и вперед, и назад), о радости, познавая, давать имена явлениям, о любви. «Мы любим вас, будьте не хуже нас»,— тихо шепчут в микрофоны (то ли в зал, то ли еще дальше, в будущее, в тот самый трехтысячный год) участники представления...

Театр Марчелли — театр, понимающий жизнь как непрерывный карнавал в том глубинном смысле слова, в каком он является частью феллиниевской — да-да! — модели мира. Отсюда постоянные маскарадные костюмы, клоунски набеленные лица, непрерывность импровизации, вечная инверсия — игра жизни и жизнь игры. Отсюда и фигура распорядителя бала (он же — почти Пьеро в пышном жабо, он же — дирижер оркестра). Отсюда и особые марчеллиевские мизансцены, эти движущиеся на нас живописные композиции, напоминающие парадные портреты Веласкеса. И наконец, из карнавала-маскарада — образ оркестра, возникающего даже там, где, исходя из стилистики пьесы, ему и вовсе нет места. Когда в финале первого акта «Боя бабочек» он грянул, внезапно обнаружившись в глубине сцены, когда в финале второго акта той же пьесы выход его повторился, сопровождаемый всякими мистификациями (парализованный отец, неожиданно бойко вскакивающий со своего инвалидного кресла!), стало ясно: оркестр для режиссера — опрокидывание ситуации в ирреальное, карнавальный перевертыщ и одновременно победительность жизни вопреки смерти.

Ощущение схожести спектаклей «Тильзит-театра» не случайно. «Автор спектакля — Е. Марчелли» — стоит в программке «Белого венчика...». Режиссер вовсе не скрывает, что его театр «авторский», если понимать под этим не слишком удачным словом (как будто искусство может быть иным!) примат лирического «я» творца. В «Наших запретных мыслях» на табло, типичном для вокзального зала ожида-

ния, мы среди прочей информации вдруг читаем: «театр Марчелли». Режиссер монтирует свою подпись в самую ткань спектакля, подобно тому, как художник расписывается в углу законченной картины.

В авторском театре Марчелли есть свой лирический герой. Его роль отдана молодому актеру Николаю Зуборенко. В «Белом венчике...» он безымянен, он — Тот, кто получает пощечины. Это ему дано любить, у него другой уводит любимую, он захлебывается кровью в финале. В «Наших запретных мыслях» он — Философ, Тот, кому известна конечная тайна жизни.

Марчелли повезло: Зуборенко — с его радостной улыбкой, свободной грацией и особым элегантным разворотом плеч, мгновенно поникающих под ударами того самого мира, к которому обращена эта счастливая и ослепляющая улыбка, но и распрямляющихся вновь,— как будто создан, чтобы выразить ощущение вкуса жизни, близкое режиссеру. Зуборенко — второй, не обозначенный костюмом, Пьеро театра Марчелли, Пьеро особый — жизнеспособный.

Ему противопоставлен Другой. Роль Другого — у Виталия Кищенко. За замкнутостью его героев клокочет бешеная энергия. Если Зуборенко — Пьеро, то Кищенко — Арлекин, резкий и жесткий в «Белом венчике...», вкрадчиво-тихий и буйно-агрессивный в «Наших запретных мыслях».

В «Бое бабочек» режиссер как бы меняет своих героев местами. Здесь Макс — Кищенко, в обвисшем полотняном костюме, с постоянным взглядом исподлобья в ожидании удара,— Пьеро, а ликующе пронырливый, вьюном вьющийся по сцене Кесслер — Зуборенко — Арлекин, устраивающий свои дела. Театр ставит опыт, пробует так и этак — вопрос остается прежним: чем спастись в этом мире? Быть может, только тем, что недавняя жертва обернется, если сумеет, преследователем, сохраняя ту же обаятельную улыбку?

Впрочем, отношения Пьеро и Арлекина решены в спектаклях вне заданной однозначности масочного театра. Вовсе не победой Арлекина и вечным страданием Пьеро заканчиваются марчеллиевские сюжеты. Пьеро и Арлекин здесь не просто два полюса; в каждом — и Пьеро, и Арлекин. И потому каждый — и победитель, и побежденный. Конечная же истина, та, которую знал Философ, одна: жизнь дана только ради жизни, она самоценна, самодостаточна, она включает в себя все. И может быть, поэтому рядом с двумя протагонистами театра есть третий.

Николай Паршинцев играет во всех спектаклях грубо-фарсовый контрапункт теме двоих. Актер острой гротескной формы, замечательно непохожий со своими круглыми удивленными глазами и голым черепом на других и многих, он — Шут в спектаклях Марчелли: Кельнер в «Белом венчике...», племянник в коротких штанишках в «Бое бабочек», парадоксальный Адам в «Наших запретных мыслях».

Способ существования актера в спектаклях Марчелли подтверждает мысль о том, что режиссер на каком-то генетическом уровне знает открытия театра XX века, помнит и Таирова, и Арто, и Брука с их идеями приоритета жеста, вторичности слова, особой роли актера, который должен быть скорее танцором, чем чтецом-декламатором, то есть тем, кем он был первоначально явлен миру. От недоверия нашего века к слову — невнятица и зыбкость словесной ткани в спектаклях Марчелли, отказ от традиционного психологизма, того пресловутого общения на сцене, какое сегодня отстает зачастую от самой жизни на несколько «тактов».

Общение героев «Боя бабочек», «Белого венчика...» или «Наших запретных мыслей» — общение разобщенных, перекрестное, многовариантное, синкопированное. Общение на языке жестов, ибо жест, пластика потенциально менее склонны ко лжи, чем слово. Правда, Марчелли знает о жесте, пожалуй, и того больше. Жест в его спектаклях хотелось бы назвать «перенесенным». Вот Макс в момент, когда окончательно осознал невозможность соединения с Эльзой и свою любовь к Рози, медленно проводит руками по лицу и телу Эльзы. Не замечая распростертую у его ног любимую, он ласкает, гладит ненавистную. И это не прощание с Эльзой, а признание Рози. В финале же, во всеуслышанье отказываясь от Эльзы, влекомый всем своим существом к Рози, он отпихивает от себя именно ее, сопровождая каждое слово тычком в спину девушки. Отпихивание Рози предназначено Эльзе, как были предназначены Рози ласки, доставшиеся не ей. Жест в «Бое бабочек» не просто противоречит смыслу сказанного, он еще — образ невозможности восстановления гармонии.

В «Бое бабочек» особенно заметно: мир в спектаклях Марчелли предстает деструктивным, распадающимся на отдельные элементы. Авангардизм? Во всяком случае многие его приметы налицо. Обилие цитат, например: и блоковская строка в названии; и финальная фраза «Белого венчика...» — «уберите все», невольно напоминающая последнюю реплику пушкинского «Фауста» («Все утопить»); и бассейн с водой, заставляющий вспомнить «Сладкую жизнь»; и другие явные ссылки на Феллини, на «Кабаре» Фосса. Цитируют эти спектакли и самих себя: видны сходство основных принципов решения сценического пространства, нескрываемая повторяемость некоторых приемов, верность герою и теме, наконец, «белый венчик из роз», выне-

сенный на сцену в начале спектакля «Дзынь». Кстати, в концепцию авангардизма особенно легко вписывается этот спектакль, этакий детский конструктор, в котором цветные детали то счастливо находят друг друга, то вновь оказываются безнадежно разрозненными, упорно не желая соединяться.

И все же спектакли Марчелли — не авангард. Не авангард, потому что в них есть лирический герой, а главное — потому, что за разложением мира на составные его элементы следует синтез. Жизнь, рассыпающаяся на отдельные части, сотворяется наново на наших глазах, питаемая удивительным напряжением эмоциональной энергии, растворенной в воздухе сцены. Не авангард, потому что есть надежда.

Правда, если вспомнить хронологическую последовательность спектаклей Марчелли, картина получается не очень утешительная. Первым был звонкий «Дзынь», последним — «Бой бабочек». Надежда убывает, ликование жизни превращается в конвульсивные содрогания, пространство мертвого расширяет сферу своего влияния. Жизненная сила иссякает; наверное, горше становится жизненный опыт относительно молодого еще режиссера, глубже — знание им противоречий мира. И все же совсем радость жизни не исчезает.

Надежда в детях, которые в этих спектаклях обитают в мире вместе со взрослыми, а не приходят в него к финалу, как чаще всего мы видим на сцене и экране последнего времени. Она в том, что любимый цвет Марчелли — белый; белизна заливает сцену, выплескиваясь то в огромных прозрачных крыльях маскарадных костюмов бабочек и жабо дирижера оркестра, то в платьях женщин и элегантно-небрежных пиджаках мужчин. Она — в ликующей свободе пластики, в брызгах воды из бассейна, в желтых прыгающих мячах, появляющихся — повод для упрека! — не в одном спектакле, в сотворяющей Жизнь Любви, чувственной и духовной, пронизывающей собой все...

В трудных условиях провинциального города Евгений Марчелли, не унижая зрителя снисхождением к нему, ищет свой, достаточно новый для нашего театра в целом, сценический язык. В «Тильзит-театре», не им созданном, у него явно есть сегодня творческая компания — большая группа молодых актеров, съехавшихся сюда из разных городов России, умеющих работать этюдно, существовать на сцене импровизационно. Они так хороши вместе, что хочется назвать их всех, присовокупив к именам уже названных трех протагонистов имена Ирины Несмияновой, Веры Красовицкой, Елены Савляк, Анатолия Грабовенко.

Впрочем, труппа театра, отметившего в минувшем сезоне свое столетие, численно намного больше. И наверное, актерам старшего и среднего поколений достаточно чужд как импровизационно-этюдный способ работы, так и весь поиск стиля «бессюжетного» спектакля. Правда, некоторые из них вполне вписываются стилистически в молодежный состав, как, например, в «Бое бабочек» Борис Миронюк и, еще более,— Алла Миронюк. Но все-таки со старожилами «Тильзит-театра» надо делать что-то совсем другое. И, судя по афише, Марчелли понимает это. Более того, при наличии двух театров внутри одного вовсе не просматривается (во всяком случае, из зрительного зала) конфликт внутри труппы, в постоянный состав которой влилась группа молодых актеров со своим режиссером. Марчелли всерьез работает со всеми актерами театра. Спектакль «Зеленая зона» М. Зуева, поставленный в том же году, что и «Белый венчик...», предлагает совсем новый ряд имен исполнителей.

Казалось бы, что делать режиссеру Марчелли с драматургией такого рода — отнюдь не философской притчей, а пьесой бытовой, социальной, да к тому же с достаточно ходульными ситуациями и характерами! Быт не его, Марчелли, стихия, да и самый быт этот лишен у драматурга подлинной правды, узнаваемости — и социальной, и психологической. Однако режиссер по-своему справился со всем этим.

Погрузившись сначала в поток жизни, он вместе с художником Борисом Энтиным раздвинул во втором акте стены, убрал дощатые перегородки между комнатами в заводском общежитии, вывел героев за пределы деревянных бараков-жилищ в привычное для себя пустое пространство. Разбросанные по всему планшету сцены столы, стулья и кровати создали образ мира неуютного, сдвинувшегося с места. Ветер, гуляющий в этом пространстве, подхватил и понес валявшиеся на земле клочки бумаг — обрывки цивилизации. Персонажи Зуева зажили у Марчелли не в бараке на окраине Москвы, а на «вьюжной площади». Актеры, перед которыми такое решение пьесы поставило совсем иные задачи, попытались выйти за рамки бытового театра. И безнадежно соцреалистическая пьеса сдвинулась в сторону философской притчи.

«Зеленая зона», оставаясь спектаклем неизмеримо иного уровня, чем те четыре, о которых уже шла речь, вдруг обнаружила сходство с ними. Потому что похожесть постановок Марчелли друг на друга определяется пока, по счастью, не совокупностью приемов (прием, и правда, слишком быстро исчерпывает себя, если остается только приемом), но наличием стиля,

способа познания действительности, свойственного именно данному художнику.

P. S. Эта статья наверняка завершалась бы строками, набранными выше, если бы реальность, в нашем случае театральная, не оказалась, как, впрочем, чаще всего и бывает, сложнее, противоречивее сложившейся концепции. Спектакль «Живой труп» Л. Н. Толстого, увиденный под занавес пребывания в Тильзите и выпущенный не пять-восемь лет назад, а в 1993 году, заставил задуматься над проблемами совсем иными.

Оказалось, что молодому талантливому режиссеру, запросто говорящему на языке современном, таинственным и, очевидно, ему самому неизвестным образом познавшему грамматику этого языка, не так-то легко заговорить на языке старой культуры. Если «Зеленая зона», стилистически Марчелли совершенно чуждая, так или иначе представляет собой некий пласт жизни, о котором ему известно почти все, то Толстой — принципиально иной культурный код. Кожей и нервами ощущая связанное со свободой и несвободой современного человека, мы, сегодняшние, значительно меньше знаем о свободе и несвободе Феди Протасова. С такими людьми нам уже не приходилось жить в одном мире, эта сфера чувств и мыслей, эти способы их выражения нам уже неведомы. Трагедия немолчно бодрствующей совести, тихий пафос нравственного подвига, самоопределение как труд личности — все это уже не наше, через себя не пропущенное.

Есть культурные пласты, не подлежащие ни мистификации, ни тем более подделке. В «Живом трупе» «Тильзит-театра» трагедия подменена романсом, страдание — грустинкой. На романс работает все: бордовый бархат мебели, зеркала, костюмы, снижающие героев до уровня купеческого Замоскворечья (художник — та же Е. Сафонова, столь «стильная» в других своих работах). Сплошной романс, наконец, хор, в концертных белых одеждах проходящий через весь спектакль, этакая цыганщина в виде музыкальной заставки.

Если вспомнить предпринятое Гете противопоставление таких понятий, как «стиль» и «манера» (где стиль — высший метод художественного изображения, а манера — подчеркивание каких-то одних свойств действительности), приходится признать: то, что было стилем в других спектаклях Марчелли, здесь — манера, даже манерность.

Конечно, спектакль можно было бы проанализировать и подробнее. Но делать это почему-то не хочется. Ограничимся констатацией факта: откровенная неудача, на фоне блестящих работ Марчелли — просто провал. Толстовский опыт «Тильзит-театра» подтверждает известную истину: к классике надо быть готовым, к ней надо себя приучать, делать ее своей. Впрочем, не будем забывать и того, что «Бой бабочек» сделан уже после «Живого трупа», а пьеса Зудермана — хоть не великая, но крепкая драматургия, и с ней театр, оставаясь самим собой, прекрасно справился.

Честно говоря, удивляет не неудача с «Живым трупом». Радостно удивляет та высота, какой достигает театр в своих удачах. Удивляет то негромкое упорство, с которым режиссер Евгений Марчелли делает в маленьком провинциальном Тильзите свой театр. Не отдельные спектакли, а именно театр, выходящий порой на самый серьезный европейский уровень. В отличие от многих наших театров, не только провинциальных, но и московских, «Тильзит-театр» — живой.

Рампа и жизнь

Откровенно говоря, мы присутствуем
при исторической победе антигуманизма.
Перед подделкой под искусство и культуру России
отступают их силы и их идеи. Это как индустрия
фальшивых денег: с виду почти то же самое,
но отсутствует ценность.

Нина Велехова

Золотая карета на улицах Города нищеты

Мир познал полезность негодяйства.
Леонид Леонов

1

Российская история есть такое непростое явление, что до сих пор крылатые слова о ее неразгаданности приходят на ум при одном только упоминании имени ее.

Я стою,
как перед вечною загадкою-у-у-у,
Пред великою
да сказочной страною-у-у-у,
Перед солоно
да горько-кисло-сладкою-у-у,
Голубо-ою,
родниково-ою,
ржаною.
Грязью чавкая жирной
да ржавою-у-у-у,
Вязнут лошади по стремена.
Но влекут меня сонною державою,
Что раскисла, опухла от сна...

Сегодня не один он, рано ушедший от нас гениальный поэт-певец не может найти ответа на проклятый вопрос: отчего мы теряем Россию как неповторимую, не имеющую равных культуру, теряем ежедневно и ежечасно, почему-то опустив руки, безвольно позволяя всему лучшему в ней уходить под воду, как — по преданию — ушла с ее сокровищами древняя Атлантида. Кого или что винить в том, что происходит с нами? Политику? Экономику? Правительство? Интеллигенцию? Обывателя? Нео-нэпманов и их девочек? Воскресающих большевиков и исчезающих демократов? Уходящих отцов и занимающих их места сыновей? Потерявших доверие депутатов, дерущихся за привилегии? Растерявшихся актеров, ищущих истину в вине? Забывших совесть хулиганов пера, превративших литературу в подзаборный сленг? Преступников, которых больше, чем их мирных потенциальных жертв? Или, может быть, банкиров, которые могли бы спасти культуру от вымирания, как это делали их предшественники в предреволюционной России, но почему-то чаще безнаказанно обворовывающих доверчивых простаков, обманутых бессовестной рекламой телевидения.

И изменит ли положение, если кто-нибудь скажет: «Я знаю»?

Никогда, как сегодня, злободневно не звучало это признание:

Я стою,
как перед вечною загадкою,
Пред великою
да сказочной страною.

Вечная загадка принимает то глубоко трагичные, то фарсово-банально-смешные формы.

Небольшой эпизод, имевший место в одной из передач нашего удивительно гибкого телевидения. Дело происходит в московском детском саду.

— Дети! — обращается воспитательница к своим трех-пятилетним подопечным.— Кем вы хотите быть, когда станете большими?

Ответ ошеломляет.

— Пледплинимателями,— звучит нараспев нестройный, но милый детский хор.

— А чем вы будете торговать? Вот ты, например? — продолжает свое интеллектуальное интервью умный педагог.

Дети подготовлены.

— Я хочу толговать мовоженым,— картавит крошка.

Эта — почти пародийная сценка — из жизни, и она на редкость характерна как иллюстрация нашей способности впадать в крайности и поворачиваться на 180 градусов, как только объявляется очередная смена вех.

Мы обожаем крайности, хотя не раз обжигались на них.

Впоследствии подобные проявления нового взгляда на жизнь и будущее перестанут ошеломлять своей неожиданностью, потому что все скоро поймут, куда их захотели повернуть, и начнут более или менее торопливо приспосабливаться к новым условиям бытия. Деньги — и все способы обогащения или хотя бы обеспеченности — займут небывалое доселе место в картине жизни нашего общества, изменится его стиль, его дух, его атмосфера, его человек, потому что деньги становятся не просто средством жизни, а ее идеологией. Вот как.

Послушайте, что утверждается в речах вчерашних бессребреников от литературы и публицистики: «Собственность — это все: мораль, счастье, истоки настоящей жизни. Верните ее, только это и нужно для нашего спасения!» Только это? Только ли?

Если дух бессребреничества и бескорыстия определял нашу жизнь и отражался в самом существе русской культуры и быта, то ныне этот дух испарился целиком и полностью. «Мы ничего не имели, и это нас спасло»,— сказал один литератор наших дней. Теперь же главное — иметь. С этим «иметь» мы бодро идём на дно. Резок поворот курса всей страны, не захотевшей беднеть дальше. Беднеть не нужно, беднеть, в общем, дальше и некуда. Но разве богатея, надо духовно обнищать? И как быть с человеком? Как быть с его жаждой мыслить, искать, сомневаться, быть выше сытости? Даже — страдать?

Эта новая перестройка, перековка или переделка человека под очередную модель носит эпидемически заражающий характер, проникая во все щели нашей взбудораженной жизни, как вода в трюм «Титаника».

С неуклюжей старательностью нас поворачивают лицом к богине Монете как к новому Мессии, предлагая видеть всюду этот новый образец как модель жизни, как единственный вид спасения от бед, и, очевидно, если мы не хотим стать вторым сортом людского сообщества, надо перевоплощаться самим в то самое, о чем якобы мечтают и несмышленые крошки.

Итак, мы опять перестраиваемся. Но не на предпринимателей, то есть не на людей, своей деятельностью укрепляющих новую экономическую структуру, а просто на ловчил, умеющих добывать деньги любым путем. Способы добывания денег — вот что стало в новой пропаганде целью и смыслом жизни человека. Но! так как журналам не дают вовремя выходить, а жизнь не стоит на месте, за время пока эта статья ждала выхода, произошло следующее: деньги перестали быть *силой*. Ибо в том размере, в каком они могут удовлетворить человеческие нормальные потребности, их заработать у нас стало окончательно немыслимо. Столько, сколько нужно, чтобы жить нормально, а не «перебиваться» или не умереть с голода, можно только украсть, сфабриковать либо каким-то юзом влететь в коммерческие структуры. Есть и еще более страшные способы, но это другая тема. Вот в чем особенность состояния современной экономики, если этот хаос можно назвать экономикой.

Отсутствие способов честно или нормально разбогатеть — за счет сил, таланта, труда и терпения,— это отсутствие окончательно добило совесть, стыд, честь и страх перед любым преступлением. Распространение заказных убийств, как в средневековье, тому доказательство. Проникновение преступников в высшие эшелоны власти — другое. Пропаганда низменных инстинктов, их специальное культивирование — третье. Можно сбиться со счету, сколько способов переделать человека до его неузнаваемости.

Беспрецедентное по наглости убийство талантливого и многообещающего деятеля Влада Листьева окончательно открыло на это глаза тем, кто их — глаза — имеет.

Никто не знает, в какой системе ценностей он живет теперь, и результаты перестраивания сказываются как *вырождение* человека, его души и сознания. Началась жизнь без смысла, жизнь *обесцененная*.

Среди умных голов никто, пожалуй, не возражал, когда оказалась разоблаченной идеология партократии и ее лозунги, под которыми смиренно прожиты десятилетия. Но давайте подумаем о том, что определит наше будущее — в порядке *идеи жизни* и ответа на вечные вопросы о смысле человеческого существования на земле этой бедной? Неужели ничего, кроме мечты обогатиться в сугубо материальном, меркантильном плане? Давайте повторим вопрос Ростислава Фадеева, одного из крупнейших мыслителей XIX столетия: «Чем нам быть?» Чем быть российскому обществу?[1]

И что мы будем говорить после этого о России, ее спасении, о народе и жизни в XXI столетии, когда при общем молчаливом соучастии разрушается и смысл жизни, и сам человек: то есть его поле мысли, его мировоззрение и его генотип?

Итак, определю свою цель: что я хочу отрицать и что утверждать.

---

1. Ростислав Фадеев. Русское общество в настоящем и будущем. Чем нам быть? Спб, 1886.

Я не хочу отрицать деятельность и идею умелых и смелых людей, спасающих общество от обнищания.

Но я отрицаю уничтожение идеи жизни, я отрицаю *жизнь без идеи,* я отрицаю деидеологизацию жизни, потому что это — уничтожение гуманизма, это дегуманизация, давно подтачивающая нас и наконец-то вошедшая, просочившаяся в главные ворота бывшего союза советских республик. Победила нищета духа.

Уже слышу возмущенный ропот — возражения по поводу идеологии. Да нет, не о партидеологии идет речь, ее не собираюсь воскрешать, речь моя — об осмысленной жизни, об идее, лежащей в основе любого сознательного существования. А иные думают, что настало время всеобщего свинства. Что никаких идей больше им не предложат. Что все будут как боги и звери. (Пока что есть кандидаты только во вторую категорию, богов не видно.)

И не обошлось без того, чтобы все вечное, все временем доказанное (как цель человеческой жизни) стали пересматривать. А уж раз пересматривать, то, значит, от всего прочного и вечного отказываться, все проверенное и неизменное отменять, и вместо него (этого проверенно-вечного, человеку помогающего и спасительного для него) брать его противоположность. Вместо красоты уродство, вместо бескорыстия корысть, вместо чистоты смачную грязь. Вместо души — желудок. И все это, из темноты своей извлеченное, возводить на место обычных людских заповедей.

Мудрецы и философы, хранители тайны и веры, то есть наши классики оказались повинны в том, судя по искренним крикам возмущения в их адрес, что наступил 1917 год, революция и ГУЛАГ. Об этом не раз сообщали некие светлые умы наших дней.

Классики эти развенчаны и фигурально брошены в костер с их мудростью и верой в человека.

Я задаю сама себе вопрос: кто мы, дети страшных лет России, брошенные очертя голову в новое вероисповедание, в котором кроме слова «рынок» нет никаких дорожных знаков? И чем нам быть?

И снова, как когда-то, мы оказались иванами не помнящими родства. Как будто мы не живем, а смотрим фильм о себе, снятый мастеровитым абсурдистом.

Нам, жителям России, теперь дают десятки тысяч (и поболее!) в виде зарплаты за один месяц, но берут с нас по стократно увеличенным ценам за продукты, в тысячекратно — за мебель и в стотысячекратно — за жилье, за лекарства и лечение. Мы превращены в богатых нищих или в нищих богачей, потому как тратим тысячи, а получаем голодный паек; деньги же — в те бумажки, в какие их превращала свита Воланда на сеансе Белой и Черной магии. Одежда, которая выдается за импорт, тоже иной раз ведет себя так же фантастно, как та, что дарилась зрителям на этом сеансе: она «раздевает» своей дикой стоимостью тех, кто ею соблазняется.

Для нас прокручивают рекламы публичных домов, а также игорных, публикуют телефонные номера сутенеров и сводней, и интересных блондинок. Для нас устраивают лотереи с бешеными ставками, по которым можно в один миг стать миллионером или проиграть последние сбережения (что, конечно, чаще). Для нас, видимо, также в одной из редких интеллектуальных передач, еле сохранившихся, но уже хромающих в сторону корыстолюбия, к экрану приглашаются не ученый, не артист, а владелец крупнейшего московского казино, который «оказывает нам честь» своим присутствием и игрой на зеро (zero!) с миллионной ставкой. Острые умы молодых знатоков демонстрируют не свой блеск, а свое умение поставить на Zero и схватить банчок, служа под кабацкую музыку с как-то нарочито густо опошленным сиплым пением не чему иному, как рекламе денежного выигрыша — главнейшему, как уже принято большинством, фактору в жизни каждого смертного.

На каждом углу меняют рубли на валюту, и подавляющая часть Москвы уже разряжена в одежды из валютных магазинов моды. По улицам бегают меховые шубы зимой и нижнее белье летом. Лиц не видно, глаза в тумане. Но другая часть не знает, как свести концы с концами своего ущербного бюджета; ее составляющие угнетены морально и растеряны перед нашествием «дикого капитализма»; но в целом и сытые (которые обеспечены новыми условиями зарплаты) несут на всем своем облике печать неуверенности и какого-то хронического недоверия к происходящему вокруг них и с ними.

Мы живем в самом деле *не чуя под собой страны,* той самой московской почвы, которую мы ни на что не могли бы променять, но ныне она вся (почти) заставлена бронированными ларьками, торгующими заморскими напитками и сладостями, бельем и (тс-с — это секрет, чем еще... говорят, что наркотиками!); здания Москвы — в различных стадиях переделки под офисы за сотни миллионов, ее частные квартиры сдаются внаем иностранцам, а москвичи пугливо озираются, стараясь не думать о том, что будет завтра.

А в театрах, некоторых, конечно, «коегде у нас порой» актеры и актрисы по ночам — вполне узаконенно,— угощают в буфетах посетителей предпринимательского склада с толстыми кошельками, напевая им под гитару любимые романсы, и театры берут за эти посещения не решусь назвать какие куши.

Но что же я? Разве забыто, как еще в 50-е годы одна замечательная артистка сказала с трибуны: *«Из театра ушло божественное»* (я была в том собрании). Ушло. Но осталось человеческое, а сегодня уходит уже и человеческое, ибо человек как венец творения перестал интересовать наших лидеров театра и кино. Он теперь всего лишь био-организм. И это превращение очень упростило их художественные задачи. Эмоции эстетические не находятся в зоне секса: они в зоне творящего мозга, которому отказано в доверии. Теперь он тоже подчинен зоне секса. То есть мозг человека терпит новую катастрофу после той, которую потерпел в сталинизме.

Еще большевизм отменил все великие таинства человеческого бытия: тайну причастия, тайну брака, тайну рождения, любви и смерти. Со всего этого высокого, сложного, но нормального отношения человека к жизни была снята завеса и взамен предложена жизнь «без черемухи», то есть без старых идеалов красоты, любви, поэзии и так далее. Это 20-е годы. Но до конца этот процесс не дошел, ибо, как ни парадоксально это звучит, свершиться ему помешало то великое глобальное страдание, в котором советский народ провел семьдесят с лишним лет. Страдание ломало, коверкало его, но страдание дало ему сохранить в себе пусть едва тлеющую, но тлеющую искру, которая не имеет другого названия у людей, как божья.

Как ни странно, ни дико это, но этот процесс доводится до конца именно теперь без всякой политической подкладки и понуканий. Он развивается в той атмосфере свободы от указов партии, о которой мы мечтали десятилетия. Он перехвачен своеобразными нигилистами от искусства, возможно, и не думающими о том, что они творят. Никаких завес над таинством, которое извечно объединяет любовь земную и небесную, не полагается, и нам в течение уже более десятка лет предъявляют безобразные доказательства того, что таинств нет и не будет, ибо человек есть животное. Завесу бесконечно треплют грязными руками — как выразился в своей серьезнейшей статье профессор, главный редактор «Социологического журнала» Г. Батыгин,— чтобы сорвать до конца, и добились почти узаконения ее срыва, отравив сознание двух или трех поколений.

Что означает, по мысли Г. Батыгина, сегодняшняя непрекращающаяся атака на все нормы и все установившиеся отнюдь не в диком мире табу? Это не отдельные случаи, это целое социальное движение — то, что происходит в современной культуре. В ней возникает сперва подпольное зарождение маргинальной (патологической) по своей природе субкультуры, которая и начинает борьбу с «официальной», нормальной культурой. Маргиналы выходят со своими интересами на открытую арену и вербуют направо и налево своих единомышленников. Они и есть *самые смелые разрушители, которые готовы схватить старого бога за бороду.* «Этот священный союз открывает невиданные возможности для тех, кто привык мочиться в лифте, непрестанно жевать и вообще «удовлетворять потребности» без сентиментов. Основным условием притязаний на свое первенство они делают авантюрность, скандальность и одержимость антиценностными идеями».

Театр испытывает на себе все эти колдовские превращения менталитета нашего быта начала 90-х годов XX столетия, конца, так сказать, века в апокалиптическом разрезе. Ведь изменившийся менталитет сам влияет на человеческое сознание, способность человеческого мозга менять взгляд на жизнь и приспособлять себя к социальным превращениям, совершающимся в ней, нам известна. Всё — на разломе (намеренно употребляю словесный оборот революционной драматургии: «разлом»), всё пресуществлено в основе своей: то есть все понятия идейного и этико-морального склада заменены — фактически — на свои антипонятия.

А человек-то нашей земли — то есть России — по своей природе отличен от человека Запада, и его духовный строй не успел за переменами. Он просто не знает, в какую сторону успевать, кого и что догонять, какие идеалы исповедовать. И посреди развалин своей былой души в лихолетье России особенно труден выбор пути. «Какому хочешь чародею отдай разбойную красу». Вот он выбор — яснее не будет. Эти слова Блока почти девяностолетней давности — надолго вперед брошенное предсказание. Красоту нашей отчизны отдавали «чародеям», терзали, не умея ни оценить, ни воспользоваться ее бесчисленными дарами. Красоту я поминаю в духе философии поэтов рубежной эпохи не случайно. Красота была душой русской жизни и символом России даже бедной, даже плененной, даже истоптанной. Но она держалась долго, пока, наконец, не настал ее срок. Как в сказке о Красной Шапочке, заглотана наконец красота, заменой ей сделана (из своего ребра, наверное) красота в духе и плоти люмпена. Но чтобы лучше обмануть, легче провести, даны этой лжекрасоте те же старые наименования, по которым мы должны поверить, будто находимся в мире искусства и высокой культуры: Мадонной, что означает Богоматерь, назвалась безголосая певица, разъезжающая по всему свету в нижнем белье и публично предающаяся онанистическим манипуляциям. И никого это не удивило — превращение святости, красоты, добра, любви и т. д. в их полную противоположность. Отчуждение искусства от совести

и предоставление ему индульгенции на вседозволенность — это разрыв с коренной российской основой творчества, уход от основных традиций русской культуры.

«Если Бога нет, то все дозволено», сказано в романе Достоевского, увидевшего в отказе от веры в идеал человека *гибель самого человека*. Да, именно так: почти через столетие после Достоевского Уильям Фолкнер, художник другой, современной нам эпохи, повторит эту истину. Он скажет: «Если писатель отдал физиологии место, которое занимает в жизни *душа* человека, изображая *не действие высоких чувств* как жизнь души, а всего лишь *функции желез внутренней секреции,* то гибель человека неизбежна. Я же отказываюсь принять гибель человека».

Но ни один из этих названных мной писателей не подозревал, насколько опередит его пророчество искусство само, когда наступят сроки его гибели. И сегодня нам дано видеть на сцене бесчисленные и однообразные проявления действия желез внутренней секреции, доходящие до последней степени натуральности. Священное творчество актера таким поворотом в развитии фактически низводится до проституирования: актеру платят деньги и требуют, чтобы он «творил» щекоча самые низменные эмоции сидящих перед ним. Делаю обычно требуемую оговорку: не все включились в марафон. Ну и что же? Да ведь факт такой возможности, само его государственное признание означают *узаконение* распада всех идеальных ценностей.

Человеку разрешили быть плохим. Невиданная идеология!

Захотим мы признать это или не захотим, но таков итог бесконтрольной демократизации искусства и культуры, итог некультурного и неграмотного обскурантского процесса — *освобождения искусства от всех норм и всех табу*. В искусстве стало можно все, что идет на пользу низких вкусов и страстей, даже «всех отправлений человека», как выразился некий бегущий за прогрессом режиссер. Это напоминает ленинскую формулу: «Нравственно все, что идет на пользу пролетариату». В общем, это то же самое. Сходство усматривается и дальше. Свобода искусства от любых норм и табу ведет к люмпенизации общества, к преобладанию в нем изначально приоритета антикультурной личности — существа без духовного начала и без сдерживающих центров, которые могли бы остановить, умерить жизненный аппетит свободной от контроля натуры. Поднятый из подвалов люмпен всегда желал прежде всего наслаждаться: есть, пить (опиваться), гулять («Революция — дело веселое»), грабить («Запирайте етажи, Нынче будут грабежи!»), насильно присваивать то, что еще им не присвоено. Так он понимает свободу, демократию и в таком направлении их поворачивает. Дальнейшая стадия — преступность «в законе».

Против этих поворотов у нас ничего нет, ничто не предусмотрено, не предложено, как нет ничего, скажем, для защиты от спекуляции.

Спекуляция — это еще ох как далеко от законов рыночных отношений, ибо это просто невиданная вздыбленность цен, не обусловленная производительностью. Защищаться от этой базарной спекуляции невозможно. Почему? Потому что невозможно отделить власть денег от власти спекуляции. Таким образом самый бессовестный базарный спекулянт подпадает под защиту закона.

Не предусмотрено. Не защищают нас от развращения по очень схожей причине: потому что не могут отделить разврата от свободы проявления чувств, которая уже просто потеряла всякую меру. Не предусмотрено.

Не защищают от мата, потому что не могут отделить свободы речевого изъявления от его распада и разложения.

Почему все так?

Потому что забыли, что человек есть *усилие быть человеком:* так сказал философ, настоящий философ — Мераб Мамардашвили. Да, усилие, свод усилий, отличающих человека от животного. А не отступление в зону случайных и чаще всего низменных проявлений того, что зовется «человеческим».

Наша общая, стадная мысль направляется на «иметь» и совсем не направляется на другие — нематериальные — усилия, усилия стать человеком. Эту функцию должны нести искусство, литература. Даже если они выправят свой румб, как пытается это сделать кое-кто из них, сознание нескольких поколений уже развращено соблазном *жить без усилия быть человеком*. Но государство и правительство обязаны самим своим положением обуздать процесс взаимоуничтожения, а они «не видят», как не видит ничего творящая, культурная сила самого общества — его интеллигенция.

Предприниматели нашего времени — разнородная масса, может быть, среди них есть и Мамонтов, и Савва Морозов, но пока выходила эта статья, обмануты новоявленными банками тысячи вкладчиков.

Да, предприниматель новой эры поддерживает некоторые театры, издания. Спасибо ему. Но он не поддерживает идею культуры, он просто до этого еще не дорос, он сам никаких идей культуры не имеет. Он дарит деньги впопад и невпопад, как придется. Это еще не меценатство, каким оно было в России и какой оставило в ней великий след. Возможно, что со временем кто-то среди толстосумов и будет думать о ренессансе нашем, но на деле *люмпен* — а не предприниматель — хозяин положения и заказчик музыки, ему отдано искусство и культура. Свободное общество, над

которым никто не царит, которому никто не предписывает, какими идеями жить, сдалось, капитулировало перед духовным ограблением, не знающим предела.

Лучше уж признать: дело перерождения российской (и русской, в частности, как лидирующей) культуры зашло очень далеко. Эта тупиковая экспедиция резко усилена распадом Союза по национально-республиканскому признаку, так как из всего богатого своим цветом, ароматом и жизненностью букета вырваны, как отдельные прутья, веками соединенные: культуры российская, грузинская, армянская, тюркско-татарская, мордовская, угро-финская, украинская, башкирская.

Это была ведь не арифметическая сумма «соцкультур», а полу-божественное, полувоспитанное жизнью слияние множества родственных (ставших таковыми) конфессий, избравших собственную веру и не успевших еще до конца растерять ее,— от православной до исламской и буддийской.

Я говорю не о вере в религиозном смысле слова, а о духовной сфере человеческого существования, о культуре духовной, о жизни духа, которая выразилась в каждой из российских религий, почерпнула в каждой ее национальные особенности и тем обогатила сознание россиян, человеческое представление о своих возможностях, о безграничности своих духовных сил. Русская (собственно русская) культура и русское искусство не были бы так глубоки и так многомерны, если бы замыкались лишь в одной своей нравственной и религиозной конфессии. Сейчас в бывшей России происходит насильственное разрывание культур и религий, и неизвестно, как трагически это повлияет и на культуру, и на самый духовный мир человека.

Культура России ныне не только распадается, но она спонтанно укладывается в некую дорогу. Пока что это дорога в Никуда. Она почти стихийно захвачена направлением саморазрушительно-вакхического характера. Стихийность есть вообще свойство русского самосознания, приходящего стихийно к своим победам и катастрофам.

Как собрать в одно-единое живое «тело» части культуры, как оживить разорванные души культур, составляющих российскую?

У нас было много ошибок, заблуждений и лжеидей, но у нас была и неизменная потребность в высокой идее жизни.

Теперь эта потребность отменена. Быстро оказалось опорочено положительное начало в формуле борьбы — Добро и Зло, Разум и Бессмысленность, Стройность (космос) и Хаос. Искусство покорно повернулось в сторону прославления слабости, порока, никчемности, уродств и всяческих отступлений от нормы. Это — главная черта сегодняшнего искусства. Искусство стало кафедрой, с которой кричат: дайте нам наслаждаться своей грязью, своим человеческим несовершенством, своим свинством.

Так как о деидеологизации говорится с разных трибун не конкретно, а как бы обобщенно, как о процессе прогрессивном и не подлежащем ни сомнению, ни разбору даже, то *презрение к идее в искусстве также становится непременным признаком новизны мышления.* Вслед за «долой идею» приходят другие ниспровержения: «Долой политику» (деполитизация), долой всякое выходящее за рамки факта осмысление жизни, долой логику. И так далее. Как обычно — взамен ничего не предложено, да и что может заменить идею, смысл, гармонию, стройность и другие вечные категории бытия человека.

Вычерпывание таких понятий принимает характер всеобщих процессов — и мы уже видим не просто бессмыслицу,— скажем, канкан без конца или похабщину без ограничений. Нет, уже идет пора *десемантизации*, то есть обоснование, отрицание этого самого смысла, которая все эти «де» (дефекты) увенчивает.

Эти дефекты стали известными людьми культивироваться и вводиться в искусство, живопись и литературу, ТВ нам демонстрирует мазню (если остается время от рекламы женских прокладок), якобы как признаки обновления русской культуры и русского творчества в широком смысле. Из проблем художественного отражения (выражения) сразу оказалась выброшена проблема жизни разумной и гармоничной.

2

Вопрос, от которого все прячут голову под крыло: какого человека формирует окружающая нас сегодня общественная среда (включая, конечно, искусство)? Вопрос страшноватый. Проблема самого серьезного значения. Я считаю ситуацию, которая его вызывает, катастрофической для нашего будущего. И вот почему: реальное падение культуры — и личной, и общей,— падение, которое застигло нас врасплох, способно снять все, что удастся в политике и экономике, ибо не будет *того человека,* для которого все это достигается или обещает быть достигнутым. В той культуре, которая складывается сегодня в бывшей России, заложен другой, *новый тип человека*. Его черты уже просматриваются в рядах молодежи. А в обстановке или условиях жизни, в которой *он* зародился, сегодня создан и нужный для *его* укрепления климат. Этот человек будущего окажется лишенным от рождения всех тонких, сложных, сентиментальных качеств, стремления к возвышенно-

му — словом, всего, что мы привыкли называть идеальным началом в человеческой личности, способностью слышать и угадывать то, что недоступно примитивным биологическим структурам.

Можно ли сомневаться, что предвидение огрубления личности, которое высказывали классики русской литературы, говоря о «грядущем хаме», было вполне реалистичным страхом перед нашествием хамства? Можно все, но только *не нужно.* Я уже писала: первым в наше время выступившим против капитуляции перед хамом был Владимир Арро. Он тогда уже понял, что пришли могильщики культуры, нравственности, приоритета высоко развитой духовности человека, пришли губители тонкой материи-души и щадящей личность системы отношений в обществе. Они заявили об установлении своих, новейших тогда, когда писал Арро, отношений, своей обстановки в мире, где все будет проще, ибо все определять будут деньги. Но главная беда не в этом, главная беда впереди. Продолжается *обесценивание самого понятия человека* как носителя высоких идеалов, вытеснение его норм, его облика, его места в жизни. И не кем иным, как торговцем из ларька, того самого, где продаются за бешеные деньги вещи, купленные в государственных магазинах. Человек из ларька, спрятавшись за броню из решеток, лодырь и бездельник, ждет того часа, когда он станет полным, уже признанным *хозяином* над человеком искусства и культуры. И та степень пассивности, с которой последний уступает свое место, *не борясь, не протестуя,* говорит о том, что дело зашло далеко. Настолько, что мы уже и на знаем, как понимать Арро. Может быть, как ретрограда? Или реакционера? Ведь не понял, что деньги все равно из чего делать.

3

И вот предварительные итоги: стерта разница между низшим уровнем развития человека и высшим. Сегодня не только целью, но и *мерилом качества личности* становится имущество. Тот, кто богаче (умеет делать деньги), уже этим не просто сильнее, он лучше тех, кто умеет создавать лишь духовные ценности. Такова пропаганда.

Следовательно, *деньги* стали почитаться не только за цель. Их количественный показатель, а не показатель духовных сил человека, стал *эрзацем личности.* И, следовательно, пришло время фетишизации не творчества, не таланта, не созидания, не развития также производительности — не на этих основах будущее нашей мучительно не находящей спасения страны. Отныне мы становимся частицами странного общества прихлебателей и холопов денежных мешков, тузов и боссов, а то и чем-то похуже.

Тяжел дух тех бед, которые пришли вслед за примитивным и потому некультурным (диким) внедрением демократизации без оглядки и осмысления, поэтому исчез авторитет закона.

Беды эти население ощутило на своей шкуре впрямую: *в обыденную жизнь людей вошла преступность,* если просмотреть, скажем, хронику, заснявшую «беспорядки» (проще — мятеж) в тюрьмах, где заключенные — особо опасные рецидивисты, с большими сроками за тяжелые преступления,— то можно, при желании, рассмотреть, что эта современная формация преступности уже осознает свою *растущую* силу, свое (если возможно здесь это слово) превосходство над законом, сама эта дикая сила где-то вне видимых очертаний почти узаконена, и очень малого не хватает, чтобы ее торжество материализовалось. Подтверждается это и цифрами бесперебойного роста криминальности во всех видах и формах жизни.

Долго скрывались цифры и галоп как ритм их увеличения и, наконец, перестали скрываться, и каждый теперь может прочитать, что преступность растет стремительно, что тюрьмы скоро станут филиалом страны, что давно сам состав преступников омолодился до уровня детей, что при осмотрах школьниц обнаруживается ошеломляющий процент венерических заболеваний, что они, рожая, нередко тут же отдают младенцев в приюты (если не душат их при рождении), что проституция носит массовый характер (русские проститутки ползут по карте всего мира), что разрушены семейные и брачные устои и принципы, и, наконец, что перестали быть исключением убийства взрослых детей их отцами и матерями, а так же и убийства родителей детьми, или отказ от них, когда они одряхлели.

Ничего здесь не придумано. Вот один газетный материал, а после него идет второй, третий... Все не опишешь.

«Самоубийство из-за измены матери»

«Выбросил племянника из окна»

Дальше — больше: убил мать, убил жену, убил, убил, убил.

Или такие «картинки с выставки».

«Грудью дорогу проложим себе!»

«Собирайтесь, девки, в кучу»

Одну процитирую.

«Не повезло с грудью — повезет с ногами»

Если на празднике «МК» 27 июня на конкурсе «Мисс бюст» вам не повезет, не отчаивайтесь. Не грудью единой жив человек. Все участницы конкурса «Мисс бюст» смогут показать себя и в конкурсе «Мисс ноги». Глав-

ный приз все еще выбирают, но весьма вероятно, что это будет шикарное авто. Заявки на участие с 11.00 до 15.00 по телефону 256-92-04».

Последние информации доказывают уже нечто иное: а именно, как «помогает» в иных, печальной памяти, случаях истреблять в человеке и стыд и совесть наша современная демократизированная без оглядки пресса, очень опасающаяся, что ее сочтут несовременной, и потому похожая на некую самопародию, самоиздевку.

Вот так мы живем, думая, что совершаем какой-то решительный переход к экономическому чуду.

Такие картины нашего быта (от слова бытие) есть свидетельство бесправия и беззащитности нашей, то есть того, что можно определить как последствия *слабости власти.* Власть полна благих намерений, она издает заботливые указы, которые как-то сами собой тут же утрачивают силу, благие намерения априори бездействуют.

В этом тоже есть скрытая закономерность. Сила в широком смысле, сила как энергия жизни оставляет нас. *Энергия уходит из форм добра и созидания,* она переходит в формы зла и разрушения, что сказывается не только в самоуничтожении людей разных народов и наций, но и в содержании социальной психики человека. Когда-то отличительная черта нашей жизни — энтузиазм стал едва ли не бранным словом и уж наверняка — насмешкой. Но он присущ многообразному русскому характеру, и сегодня он возрождается в карикатурном виде: энтузиазм выплескивается в массовых эстрадных представлениях и в игровых зрелищах. Но это обессмысленный энтузиазм, это его общипанная форма, без сердцевины и цели.

К таким же пародирующим жизненную энергию человека формам я отнесла бы и то направление в кино и театре, которое сейчас заполонило все в кино и частично — в театральных явлениях. У нас не раз говорилось в разных выступлениях в печати о том, что в искусстве главенствуют, а то и просто все подавляют три темы, слившиеся в схему человека: жестокость, насилие и секс. Нас постепенно втягивают в этот заколдованный круг и делают частью этой выморочной реальности, как бы выращивают в нашем сознании флору и фауну этого мирка.

Что мы хотим от общей социальной картины индивидуального и общего поведения, если в театрах и на экранах ежедневно демонстрируются все до сих пор интимно физические и не подлежащие показу отправления человека? И демонстрация эта вызывающа, в ней — заявка режиссеров на то, что именно это и есть новый и настоящий путь искусства, хотя никакой реальной необходимости в скандально хамских сценах у самих порнографистов не наблюдается.

Заметно, что самим спецам по перенесению в зрелищные жанры физиологически грубой стороны человеческих отношений, на которые сама природа наложила печать неприкосновенности, надоела сия демонстрация — лучшие спектакли последнего времени обходятся без порнографических красот.

Но это не значит, что искусство освободилось от этой дани. Ее переняли, например, газеты и книги, с завидной легкостью тиражирующие пошлость.

А что же такое кругом? Кругом жизнь! Тогда прочитайте про то, как жутко, как уродливо вылезают рожи и мурла, уроды и дебилы, убийцы и насильники. С каким дьявольским цинизмом они утверждают не только свое право, но свое преимущество перед нормой, более того — господство. Вот они празднуют свободу плоти, но какую: вежливо названные кем-то сексменьшинствами, они демонстрируют улично, площадно и экранно свой вид «отклонения» (даже «МК» назвал беспрецедентным свинский эпизод на бульваре, в центре столицы, на детской площадке среди играющих малышей).

4

Шоковое приучение зрителя в нашей стране к натуралистическому показу жестокости и насилия уже состоялось. Приучен он и к пошлости, к скабрезным и сальным шуткам, которыми нас одаривает телевизор. Зритель (или зрительница), кому посчастливилось вылезти на телеэкран, уже не уступают фривольно настроенным шоуменам. Казалось бы — как оживлено, как «вздернуто» еще вчера скучающее искусство слова. Да, скучать не приходится, но только куда все-таки мы движемся, если это — движение? К тому, что нас уже не пугают кровь, разбитые дома, горящие города и бегущие люди? Но вот мы на одном из последних спектаклей, пытающихся снова уцепиться за моду и угодить зрителю. А ведь зритель уже умнеет: когда появляется очередной голый актер, в зале раздается откровенный смех. Это смех над искусством, которое само уничтожает уважение к себе.

Увы. Писатель и режиссер сегодня и не могут понять природу той самой одичалости которая осадила человечество со всех сторон. Они и не пытаются разобраться, откуда, например, в добром, умном, цивилизованном человеке — наследнике вековых культур эта одичалая страсть кровопускания, этот комплекс сексуального изощренно садистского устремления к надругательству, к топтанию души и тела своего ближнего, часто связанного узами крови с ним. Просто: кровь ради крови, убийство ради убийства, срывание завесы с запретного ради самого акта срывания. Творец сегодня стоит лицом к лицу с жизнью, но никогда еще

он не был от нее так отрешен. «Кто-то чудной его что-то торопит забыть»... Кто-то внутри него самого.

Все, вплоть до работников милиции (если им удается выступить), провозглашают девиз о том, что красота спасет мир. Но сами они (милиция, закон, суд) не могут спасти от простого грабежа или от ломки дверей.

Из любви, на деле все еще остающейся в человеческой психике (ее можно выкинуть из искусства, но вряд ли так же просто из жизни), стали старательно вычищать все необъяснимое, всю идеальную сторону душевной жизни и главное — таинство, сокровенность вечного чувства. Поэтому в искусстве, лишенном этой идеальности (условно называю так необъяснимость этого бессмертного начала жизни), все стало строиться (что касалось раньше внутренней духовной жизни) на крови, подавлении и насилии во всех его видах. Как раньше (в классике) любовь была связана с Добром, признавалась спасением, так ее вытеснивший секс оказался доступным для связи только с жестокостью, в лучшем случае грубостью, в худшем — с бесчеловечностью до предела, с садистическим убийством.

В этом свете перестает казаться случайностью и то, что с сексом связывается (уже у нас) и самая грубая форма речи, тоже своего рода заклинания — матерная брань. В самой обыденной, казалось бы, речи начинает звучать угроза особой агрессии — родовой, древней агрессии пола. На сценах Москвы идут спектакли, целиком построенные на заборной брани. Авторы этих текстов — эмигранты «последней волны», как будто накопившие за рубежом ненависть к русской речи и мешающие эту прекрасную речь теперь с грязью,— В. Аксенов, Э. Лимонов, М. Волохов и другие.

Дух страшных ветров дикой древности поднимается как бы сам собой, когда общество теряет свои высокие идеальные ценности, свои святыни. Возникает система «ценностей» новой наступающей реальности. Как будто невинные явления вроде конкурсов красоты, носящих, однако, отнюдь не двусмысленный характер проституирования самой красоты, экстраординарные демонстрации мод, которых никто не может ни сшить, ни купить, настолько они дороги — просто неподступны,— и наконец, растущие числом азартные игры, в которых манит возможность беспредельного обогащения или хотя бы получения крупных призов. Наиболее прямо это выражено в том, что интеллектуальный интерес стал служить рулетке, не скрывая свою зависимость от денег, даже бравируя денежным азартом. Была у нас одна из лучших передач, в ней буквально осязалась культура и настоящая любовь к бескорыстию знания. Но с тех пор, как там идет игра на деньги, какое там бескорыстие? И уже грубо вторгающаяся в интимные сферы жизни «Тема» приглашает аудиторию не стесняться и при всем честно́м народе выкладывать всю изнанку комплексов интимного порядка.

Наконец, кто-то придумал собрать школьников и школьниц и доверительно вопрошать их, как у них обстоит дело с групповым сексом?

Обратите внимание на то, как пышно все это инсценировано и как игрово подано. В такой подаче оно скорее внедряется в мозг слушателя и зрителя.

В этих передачах телевидение подделывается под театр (их даже называют «игровыми»), кстати сказать, телевидение все чаще это делает, инсценируя то, что прежде было уделом простой, честной публицистики. Как будто все жаждут сыграть нашу общую драму, расцветить ее печальные конфликты театральной игрой.

На ва́шем домашнем экране и играет такой вот театр жизни, очень притом тенденциозный, навязывающий вам модель грядущей России: былая уже не нужна, та, которая определялась высокой, гуманной, человечной культурой. Нас постепенно и неустанно обрабатывают под этот стиль. Деньги, вседозволенность, свобода полов, сила как насилие, жизнь как рулетка, пренебрежение святынями и превращение искусства в служанку при денежном мешке. Эта сумма факторов новой реальности должна наконец вызвать тревогу — и не только у той женщины, которая публично сказала в телевизионную камеру: «Развратили всю страну». Но никто ничего не слышит. Эпоха оглохла.

То, что говорится по поводу театра, относится и к другим видам и родам творчества, из которых с помощью самих творцов исчезает и идея, и мастерство. Ведь как только объявили «свободу творчеству», нас забросали с телеэкрана такой антихудожественной продукцией новейших живописцев, что диву даешься. Но плохо не это: плохо, что все, что выходит сегодня из-под пера или из-под кисти безграмотных авангардистов, выдается за совершенство, за открытие новых путей, за мастерство высшего уровня. В пространстве современной живописи совершается то же, что в режиссуре: разрушение самой сущности творчества.

Иными словами: дан пропуск в наше искусство не каким-то плохим режиссерам и актерам, а целому мировоззрению или, во всяком случае, мироощущению, которое отнюдь не демократично, не гуманистично и никак не выражает той свободы личности, о которой говорится. Отказ от идеи или великого смысла творчества никогда не проходит даром, потому что в образовавшуюся пустоту входит то, что витает в воздухе. Так идея торжества разрушительной

силы проникла в мозг, в поле мысли художника почти без его участия. Или «идея» сытости, идея вседозволенности и так далее. Мы оказались на пороге какой-то неопределенной, но явно не органичной для нашей страны идеологии.

Мы же послушные, мы не можем не подчиниться лидерам, особенно если их целые отряды — агитаторов за «богатую жизнь», за надежду на Золотую карету, которая увезет всех Золушек на бал, за который надо платить не только привычками, а просто телом.

5

Но где-то зреет и протест против распродажи души. Театр еще стоит как храм, в нем еще идет служба, совершаемая на высоком взлете, еще есть художники, не желающие опускаться до черты бедности (духовной), в которую втянуто общество. Если мы хотим не видеть эту черту, тем более не переступить за нее, надо смотреть спектакли Львова-Анохина (особенно «Письма Асперса» с тонкой разработкой актерской речи по необъяснимой причине раскритикованной наотмашь); или умно осовремененную «Последнюю жертву» Островского, поставленную А. Гончаровым. Отлично решено «Горячее сердце», поставленное Б. Морозовым в Малом. Привлекают своей глубокой режиссурой и актерскими работами спектакли В. Плучека «Горячее сердце», П. Хомского «Фома Опискин», Ю. Еремина «Мадам Бовари», Сергея Яшина «Долгий день уходит в ночь» О'Нила. Прибавлю к удачам и «Лес» в постановке Л. Дурова и «Бедный, бедный Иуда!..» А. Говорухо. В этих работах и, может быть, некоторых других, вышедших в последний период «общего раздеванса» и халтуры, и явно в споре с псевдоэстетикой, ощущается особая энергетика, воспринимающаяся как залог возрождения высокой русской культуры.

Но рядом подленькая грязнотца, цинизм и свинство устроились у дверей храма, а ангелов нет. И мы стоим пред уходящей Россией, пред великою да сказочной страной — и ищем разгадку.

Значит, вот что надо додумать: пока на разных интелле- и неинтеллектуальных уровнях, от детского сада до правительства, идут благие разговоры об экономике, рынке и других, порой мистических вещах, простая человеческая жизнь постепенно теряет смысл, и ее цена падает со скоростью рубля на биржевом аукционе. Жить становится труднее и труднее, потому что сама жизнь оказывается в буквальном смысле слова вне закона. Отвергаются принципы, выброшены идеи, осмеяна цель, а у искусства вырван язык, который был поэтами оценен как мудрое жало змеи, давшее пророческую силу слову.

Искусство и литература (особенно в России) всегда имели цель защитить, то есть спасти человека, не предавать разрушению и уничтожению идею его бытия на Земле и поддерживать в его сознании и душе особое мужество приятия законов жизни и смерти. В этом искусство приближалось к религии (оно, конечно, не срасталось с религией, не становилось ею), создавая почти необъяснимую, но *несомненную вторую жизнь сознания.*

Поэтому — немного об отношении искусства и религии, несколько вне привычных подходов к этой проблеме.

Мы все — агитируемые души. Вспомните: нас во все времена в чем-то пытаются убедить, куда-то перетащить. От искусствоведов до политиков идет некая ловля душ. («Кто-то чудной меня что-то торопит забыть,— писал Мандельштам.— Душно,— и все-таки до смерти хочется жить».) Ловлей душ занималась любая пропаганда. И пропаганда модернизма уловила много поколений.

Вспоминаю свое эстетическое образование: институт, я студентка, меня восхищает искусство, самое разное. Разное, но в его магнетически притягивающих видах ощущаю глубокое единство. Единство в окончательном результате: хочется ли жить после встречи с шедеврами или нет? Это — тайный измеритель, он не на поверхности. Он даже не в мастерстве. Он — в глубине глубин. Настоящее искусство это то, которое *продлевает нашу жизнь, добавляя в нее неизмеримые сроки вечных ценностей и вечных, не оставляющих человечество, чувств.*

Но совсем не универсален закон, будто *любое* искусство одаривает нас жизнью. Искусство с каких-то времен — двуликий Янус. Искусство в этом смысле может стать своей противоположностью, то есть оно имеет власть и отнимать то, что называется энергетикой человека или тайной силой его души. Оказывается, можно все в нем довести до абсурда, и это сейчас делается. Искусством может быть разрушена вера, идеальность чувств и отношений между полами, чувство целостности и гармонии, чувство прекрасного, слух, зрение, нервы, чувство стыда, уважения, святости, духовного начала в осознании самого себя.

Я никому не предписываю поддерживать эти выводы. Но с некоторых пор я не люблю то искусство, что питается за счет души человека. Тайны шедевров сложны. Они и дают воспринимающему либо свой целительный бальзам, либо яд.

Мы ведали и то и другое, пока проходили свои университеты жизни. И, делая ход назад в пройденное, я перестаю восхищаться теми, кто хотел навсегда поселить в мире после себя тоску и отчаяние как заповедь, которая

никогда бы не смолкала и не переставала владеть душами.

Не агитируя, не толкая никого никуда, я признаюсь, что перестаю верить многим все еще признанным авторитетам, ибо ослепленное подражание иным из них и привело сегодняшний творческий гений к банкротству.

Поэтому — некоторый экскурс в глубь веков. Совсем небольшой.

М. В. Алпатов, выдающийся искусствовед, считал, что искусство христианского периода создало самое великое творение, которое и обусловило в дальнейшем гуманизм. Это история жизни и распятия Христа, которая оказалась поистине неисчерпаемой доныне. Главные идеи, вышедшие из нее в жизнь,— любовь к человеку, способность отдать все, идти на страдание и смерть ради спасения человечного образа жизни, так писал Алпатов.

Не буду обращаться к специальным источникам этой мысли. Возьму шедевр поэта XX века — «Звезду Рождества» Б. Л. Пастернака, являющуюся своеобразным сгущенным переложением основного евангелического события. Здесь мы встречаемся с серьезной философией искусства.

В основе всех творческих проявлений человеческой мысли — точнее скажем: художественно мыслительных — находится, по идее Пастернака, глубокое религиозное чувство, но не конфессионное, то есть не та или иная вера в Бога как в творца Вселенной (в Христа, Будду и т. д.), а вера в надбытовое, наджитейское происхождение искусства *как высшего проявления мысли человека о мире.*

Поэт совершенно определенно (при всей зашифрованности мысли в образную сеть) говорит о том, что искусство своим происхождением связано с лучшими сторонами человеческой души, с высочайшими эмоциями, надеждами на гармонию, добро и красоту жизни; и признание трагедийности жизни этой основы не снижает.

Итак, когда волхвы вместе со всеми свидетелями появления младенца под Вифлеемской звездой идут, чтобы ему поклониться, возникает «странное виде́нье грядущей поры» — развитая человеческая культура и все ее виды и роды. Цитирую строфу:

... и ослики в сбруе,
Один малорослей другого,
Шажками спускались с горы.
И странным виденьем грядущей поры
Вставало вдали все пришедшее после:
Все мысли веков,
Все мечты, все миры,
Все будущее галерей и музеев,
Все шалости фей, все дела чародеев,
Все елки на свете, все сны детворы,
Весь трепет затепленных свечек,
все цепи,
Все великолепье цветной мишуры.

То есть в момент рождения Христа или человека, который своей смертью спасет мир, сама жизнь предсказывала как виденье Будущего земли не только развитие гениальных идей, даруемых мозгом ученых («все мысли веков, все мечты, все миры»), но *все будущее галерей и музеев* — то есть искусство, буквально поднявшееся на идеях и сюжетах библейского и евангельского смысла.

Дыханье вечности и быта сконцентрированы в самом образе будущего бессмертия, обещанного рождением младенца. Но в картину духовного подъема, пронесшегося по всему земному шару, врывается контрдействие — «стояла зима», «все злей и свирепей дул ветер из степи».

Если кратко сформулировать нашу мысль, то стихи Пастернака открывают происхождение искусств как сил спасающих человека от пустоты. *Искусство родилось и охватило мир одновременно с идеями Добра и Бессмертия,* мы давно об этом забыли.

Но искусство много раз в дальнейшем отступало, отказывалось, отшатывалось от своих главных жизнетворческих идей и бросалось в объятия таких титанов, как Сомнение, Скепсис, Мизантропия, Отчаяние и другие разрушители гармонии.

6

Знаменитый призыв поэта: «Сотри случайные черты — И ты увидишь: мир прекрасен» все реже и реже оправдывал себя к концу века. Конец XIX века сопрягался с упадком.

Человек слишком часто разочаровывался в своих надеждах и научился из своего разочарования в гармонии мира делать глобальные обобщения. Дисгармония стала девизом целой эпохи в развитии искусств. И приняли ее как закономерный этап, как Большой стиль, который разрастался все шире и шире в творчестве последователей.

Искусство конца века искало другую формулу жизни. Возникла антитеза искусству, основанному на поэтическом взгляде на мир как на гармонию.

И согласно этой антитезе искусство как гармония теряло доверие. Ведь жизнь, если смотреть на нее глазами каждого, отдельно взятого человека, единицу обыденности, оказывается лишенной не только гармонии, но и соразмерности. Она полна дисгармоничных сдвигов и катаклизмов, катастроф: среди них кровь, боль, разрушение, главное — неизбежность конца.

Если так смотреть на жизнь — по-житейски, так сказать, без философии, то она далеко не всегда окажется достигающей гармонии или хотя бы стремящейся к этому. Отсюда дисгармония, деформация, диссонанс и как идея — распад цельности мира.

Русское искусство декаданса было иным. Оно не было искусством упадка идеи, это прежде всего. И упадок в нем не ощущался. Ощущался — подъем. Взлет. Серебряный век.

В русском модернизме, по существу, было мало общего с западным. Главное отличие — в России модернизм оставляет за искусством право видеть идеальную сторону жизни и не только сохранять романтическое чувство по отношению к прошлому. Следует говорить даже более решительно: и в живописи, и в поэзии, и в театральном искусстве конца XIX — начала XX века усиливается именно романтически-идеализированный взгляд на человека; так удачно называемый Серебряный век вызывающе романтичен. Поэтическая идея мира не только не рушится в искусстве Серебряного века, но *укрепляется* даже в сравнении с веком Пушкина или эпохой Тютчева. Даже социальное предчувствие тревожных времен, к которым близка страна и которые особенно сильно высказаны предсказателем гибели России Александром Блоком, не могло утолить жажду поэтизации бытия, которой охвачена вся эта редкостно богатая талантливая эпоха; стремление к красоте есть главное свойство русского модернизма конца XIX — начала XX века, к красоте не банальной, а подлинной, реальной силе жизни: «Красота есть нечто существенное само по себе, одно из проявлений абсолютно совершенного — Идеи, Духа, Воли, Бога»,— сказал Шопенгауэр. Да, Красота защищает человека от распада внутреннего, она обладает свойством собирательности, насыщения простого переживания жизни высшими чувствами, надеждой, вдохновением, глубокой бытийной радостью, ощущением поэзии. Именно этим обессмертила себя Ахматова и другие ее современники, вплоть до самых малых продолжателей. Несмотря на смелое признание трагизма жизни и трагизма своей судьбы в истории. Можно даже сказать, что чем сильнее трагическое в судьбе Анны Ахматовой, тем выше ее личное служение красоте во всех проявлениях. То же можно сказать о Мандельштаме.

Конечно, можно усмотреть банальность в тезисе: жизнь прекрасна. Но не истина и другое: она, жизнь, уродлива. Не будет это истиной: хотя в жизни скрыто множество язв, страданий и уродств. Парадокс в том, что большой соблазн для формирования стилей имеет искусство не-поэтическое, даже антипоэтическое. Оно сочтено многими знатоками знаменем прогресса. Опуская большой ряд этапов в этом направлении истории искусств, входим в сегодняшний день как в итог этого движения. Здесь искусство вошло в пике. Вот как характеризует сегодняшнее состояние искусства и культуры режиссер Станислав Ростоцкий, один из самых свободных в своем выборе, «незавербованный» ни в какие группы художник: «Каким образом наша кинематография, которая всем миром признавалась самой высоконравственной кинематографией мира, что неоднократно отмечал даже папа римский; каким образом можно было превратить за такое короткое время наш кинематограф в самый безнравственный кинематограф мира?!

...Я уже не раз говорил об этом,— напоминает Ростоцкий,— но повторю еще раз: братцы, ну до каких пор мы будем терпеть все, что происходит, терпеть этот разгул вседозволенности и всяческой гадости! Или это и есть то «цивилизованное общество», к которому мы стремимся?! До каких пор нас будут просвещать по поводу искусственных членов, создаваемых в Латвии, или по поводу актрис, возвращающих себе молодость с помощью подтяжек, за что, между прочим, актрисы могли бы подать в суд? А нам все сообщают и сообщают о новом бардаке на Арбате и о новых казино, и о том, как наши «звезды» проводят свои тусовки. Мы знаем, что в кино молодые люди иногда ходили, чтобы в заднем ряду разок поцеловаться, воспользовавшись темнотой. Боже мой, какая отсталость! Теперь можно прийти в кинотеатр на сеанс, а потом, будучи возбужденным очередным кинобоевиком, уединиться здесь же, в кинотеатре, в комнате свиданий».

Иными словами, зло, прорывающееся в наше пространство, заполнило его. Силы искусства сменили свои посты: *с их помощью теперь топчут красоту, добро и чистоту, достоинство и честь человека. «Они делают за дьявола его работу».*

Вот искусство и достигло в наши дни предела дегуманизации, когда на сцене можно «справлять малую нужду» или заниматься мастурбацией.

Одновременно с перестройкой произошло отмеченное не мной одной падение нравов. Первым, сделавшим его заметным, оказалось искусство. Оно сняло с плеч человека бремя добровольного запрета, объявив с подмостков и эстрад эпоху вседозволенности, эпоху полных свобод. Оно не призывало прямо к преступлениям, нет. Но оно помогло утверждению бесстыдности, хамства, плебейства и антикультуры в сознании, еще робко хранящем давние традиции русской духовной культуры.

Как-то Энгельс сказал, что народы, совершившие революцию, всегда обнаруживают на другой день, что они не имели понятия о про-

исшедшем, что совершившаяся революция совсем не похожа на ту, которую они хотели сделать. Не так ли случилось и в нашей истории, когда гласность, так долго ожидаемая, превратилась в торжество вседозволенности и залила искусство мутными потоками грязи?

Перестройка принесла с собой известные свободы, но вместе с ними пришел развал. Перед этим он был тенью процесса развития, но в период перестройки Тень вышла вперед и заняла несвойственное ей лидирующее место, невозможное, абсурдное в нормальных условиях.

Первые статьи против развала в искусстве и культуре появились именно тогда, в первые годы после 1985-го. В тот период я получила массу писем от зрителей и читателей, в которых они выражали и согласие со мной, и надежду, что вот-де, наконец, о происходящей катастрофе заговорили, и это ее, несомненно, остановит.

Цитирую некоторые из этих писем, пришедших в адреса редакций «Литературной газеты», «Культуры», «Театра» и других.

«Целиком разделяю оценки, горечь по поводу некоторых «новаций» нашего теперешнего искусства, высказанные в статье «Исповедь сына века...»,— пишет Т. Латаева из Самары.— Но что же, скажите пожалуйста, делать, чтобы ваши слова были наконец услышаны? Тысячи и тысячи людей негодуют, возмущаются, взывают к любым чувствам сценаристов и режиссеров, вплоть до отцовских — в ответ на страницах той же «СК» — поучающие рассуждения о свободе творчества немногих избранных и о недопустимой сексуальной безграмотности и ханжестве масс».

«В наше время, когда искусство опростилось до примитивизма и стандартизировалось применительно к моде масскультуры и вкусам наиболее малокультурных слоев населения, утвердились новые каноны: единообразная (для всех) демонстрация сцен секса, без цели и необходимости канонизирован патологический герой — проститутка, эротоман, пьяница, насильник, убийца, хулиган, хам; обязательный показ в театре голых женщин и мужчин, и немного фальшивого пафоса, туманных аллегорий и поверхностного гротеска вместо реальной жизни и, может быть, нечастых светлых ее проявлений; стал привычкой нецензурный язык в телевидении и заполняющий едва ли не половину телевизионного времени рок с его всезаглушающей музыкой. Сейчас, когда публицистика является единственной опорой культуры и гуманизма, большой заслугой газеты является опубликование... настораживающей статьи «Сумерки рассвета», в которой говорится о всепроникающей масскультуре — наркотике нашего времени, в которой отсутствует содержание смысла жизни».

Или из Новосибирска — М. Шевниной: «Не могу больше молчать! Возмущаюсь, негодую, просто зверею: как можно не понять этого людям искусства! Мы, простые смертные, изнемогаем, а они нет. Да, зрителя шокируют, оскорбляют его чувство стыдливости набившими оскомину «эротическими сценами».

Из Днепропетровска В. Усовниченко: «Уважаемый тов. редактор! Спасибо. Мы, люди, уже потеряли надежду, что произойдут в искусстве какие-то изменения. Что мы не будем вместе с детьми, случайно взяв их в кино на «Маленькую Веру», уходить из зала».

Как мы видим сегодня, надежды оказались несбывшимися. Десятилетие все идет вкривь и вкось.

Что обещает дальнейшее? А вот что. Цитирую статью из «Комсомольской правды» с довольно вызывающим заголовком: «Мат Москве и Парижу» (1993, 14 июля). Речь идет о мате как нецензурной брани, введенной в литературу. «В Московском театре имени Моссовета играют спектакль по пьесе Михаила Волохова «Игра в жмурики» (режиссер А. Житинкин). Артисты говорят матом. Билет в театр стоит тысячу рэ. Кроме России, спектакли по пьесе Волохова идут — и с успехом — в Париже. Патриарх советской драматургии Григорий Горин сказал, что Волохов — свободный человек. А свободный человек не оглядывается ни на цензуру, ни на догмы драматургии... А грязный мат, который использует Волохов в пьесах, знатоки жизни сравнивают со строительным материалом».

Вот так мы существуем в «культурном» пространстве.

Теперь — фрагмент крупнее: о будущем литературы нашей, о том, чем она может стать. Сообщает та же «Комсомолка», стараясь при том не морализаторствовать, чтобы авторов, видимо, не попрекнули стремлением к ненужной чистоте... Статья названа: «Такая клубничка еще встанет поперек горла»: «В последние год-два газеты и журналы, скажем так, волнующего содержания заметно потеснили серьезные издания. Причины возрастающего интереса наших сограждан, причем без возрастных ограничений, к столь легкомысленным изданиям специалисты объясняют общей утомленностью от политической «белиберды», а также прогрессирующей раскрепощенностью отечественных вкусов и нравов. Не будем дискутировать о вечном, что сильнее в человеке от природы — чувства гражданские или сексуальные. Но с сожалением должны констатировать: уровень наших эротико-сексуальных газет и журналов не поднимается нынче выше планки «портвейно-подъездного секса». Окинем взором лотки. Пальму первенства на столичном эротическом рынке держит семейство «Мистера Икс». «Папаша» семейст-

ва — «Мистер Икс» увидел свет в конце 1991 года с подзаголовком — «Вечернее шоу для одинокого мужчины». Нынешний тираж газеты перевалил за 300 тысяч. Несмотря на довольно высокую стоимость (к слову, все члены этого семейства «уходят» за 150—200 рублей наличными), интерес к ней не ослабевает. Ее постоянные читатели, по наблюдениям продавцов,— не только прямые адресаты, то есть одинокие мужчины, но, как ни покажется странным, и дамы. Особенно молодые. Тем более что до середины 1992 года они были обделены вниманием — до тех пор, пока учредитель и издатель «Мистера Икса» — некое ИИФ «Мистер Икс»,— не додумался создать своего рода приложение с посвящением: «Эротический презент одинокой женщине». «Презент» зарегистрирован (тираж — 200 тысяч), как и «Мистер Икс», в Министерстве печати и массовой информации РФ. Полистаем один из номеров «Мистера Икс». Помимо регулярно выходящего в свет «Салона красоты», предлагающего довольно банальные способы формирования стройной фигуры, здесь вы найдете небезобидные рассказики под безобидными рубриками «Альманах сексуальной фантастики», «Горячая простыня». Качество печати и довольно низкий уровень иллюстраций может удовлетворить лишь невзыскательный вкус наших сограждан. С ноября 1992 года семейство «Иксов» пополнилось газетой частного интимного письма «Икс-пресс» (тираж — 100 тысяч). Замысел создателей до гениальности прост: все полосы заполнены предельно откровенными письмами сексуально озабоченных граждан различных полов и ориентаций с подробностями о «лучших часах своей жизни». А еще, если, конечно, подсуетиться и проснуться пораньше, можно застать становящуюся популярной газету «Еще». Она выходит непериодически с 1991 года». И т. д.

Конечно, были годины и пострашнее, когда страна была неизмеренной могилой миллионов, набитой костями советских людей. Когда на улицах, в домах, в поездах забирали людей, не знающих за собой вины, и заметали как мусор, как лагерную пыль. Толпами гнали людей в реальный, непридуманный ад и терзали реальным жгуче-адским огнем. Но, убивая физически, не смогли до конца выкорчевать за кошмарные десятилетия образ человеческий. И сейчас мы — дети тех лет — несем его в душе и храним как ладанку, подвешенную на грудь потерянного ребенка.

Искусство было под гнетом, оно не имело главного — свободы. Но почему-то искусство не удалось тогда убить, не удалось заставить его переродиться, изменить самому себе, каким оно дано человеку. Не удалось даже генеральному секретарю смерти с целой ратью его приспешников.

Искусство душили, а оно возникало из собственной смерти и множилось. Доказывать? Бумаги не хватит. Списки талантов России нестрашных лет не перечислить. У них были недостатки? Да. В муках, в борьбе творящих? Да. Ошибавшихся? Попадавших в повсюду расставленные ловушки? Да, да, да. Человек не может стать сильнее своей плоти, крови и боли, этих страшных титанов, над ним поставленных сталиными (которых и не перечтешь совсем, их больше, чем убиенных). Боялись, да, боялись, жизнь чуть ли не каждого художника была дрожью предсмертия, но — откройте же глаза — какие ими оставлены шедевры гениальности! Пусть меньше по вашему счету, чем по моему, но все равно — огромные открытия. А сейчас искусство получило свободу и с ней индульгенцию на прощение всех преступлений. Свобода от всякого запрета и даже от критики (кто осмелится, тот, видите ли, ретроград!). Так почему же, именно получив свободу обращения к городу и миру, искусство полезло в грязь и тлен, насильственно таща за собой тех, кто ожидает от него ответа на великие вопросы Вселенной?

А что сделала с душой ребенка эта подлая «свобода» от совести? Да в нашей стране фактически разрушено детство, ибо душевный мир ребенка растлен до основания: едва открывши глаза на жизнь, он вместо крещения окунут с головой в клоаку мерзостей. Для этого используется любой вид информации, якобы для просвещения, как, например, передача по ТВ «Секс и дети», где под гогот и хихиканье аудитории популярный шоумен вытягивает из четырнадцатилетних девчонок подробности их занятия сексом в темных уголках школы.

И все молчат об этом.

Так что же есть искусство?

Не страшитесь ответа, он дан самой реальностью, самой практикой последних лет (подчеркиваю: последних). Оно — двуликий Янус, один профиль которого — свет, разум, Высший Принцип, добро, человечность; другой всему этому антитеза — зло, порок, уродство, бессовестность и беспринципность. Речь не о том, что искусство не должно отражать негативные стороны жизни, но о том, что оно само не должно быть злом. Само искусство молчит. Разберитесь сами. Кажется, прост ответ: оно двулико. Но не торопитесь соглашаться. Не верьте, что черное и белое есть одно и то же. Это у нас сегодня так получилось, *это казус эпохи*. Когда наступает фаза уродливого профиля Януса, то все носители темных душевных бездн, те, что принужденно выдавали себя в творчестве за рыцарей светлого искусства и высоких чувств, с восторгом бросились объединяться против всех этих высоких норм. Они бросили в грязь все ценности мировой культуры

как маскировку, все высоты разума и совести, и возгласили победу антиискусства, создав *боевое противостояние гуманизации жизни.* Они узнают друг друга с полуслова, слышат с далеких точек суши, до смеха и ужаса похожи друг на друга и считают, что взяли в свои руки направление человеческой мысли.

Сейчас мы переживаем редкое по силе выявление искусства как зла, как лже-Вергилия, не выводящего поэта из ада, а, наоборот, завлекающего его все дальше вглубь. Наступила пора антиискусства, которое похоже на искусство, как по Евангелию Антихрист похож на Христа и кажется людской темной массе гораздо лучше Христа. Идет обвальное разрушение всех высоких идей и ценностей в искусстве, но как ослепшие безумцы, толпы собравшихся в залы и галереи прославляют этот дикий процесс разрушения и распада и спешат к нему присоединиться.

Итак? Перерождение искусства? Новая эра? Думаю, что нет. Но болезнь. Хотя его апологеты ощущают кризис искусства как свой праздник, свою революцию и гласно отказываются от духовных ценностей; они образуют обманывающее людей массовое преимущество антиискусства (вспомните: оно сходно по всем видимым данным с искусством), они создают опорные пункты теоретического обоснования искусства зла и образуют мнимоцелостную систему, главной мыслью которой является мысль о приоритете в человеческом существе животного и превосходстве биологических инстинктов над духовными.

Именно здесь пересекаются *судьбы искусства и человека*, именно когда в борьбу между материально-потребительским началом и началом духовным вторгается еще пародия на рыночные отношения: грубая власть денег и спекуляция всем, чем можно.

Существует мнение, что западная интеллигенция с надеждой ожидала ослабления России и ее культуры. Можно по-разному отнестись к такому пророчеству на будущее. Но и отрицая его, приходится задуматься о том, что породило тревожные сигналы, подаваемые самой жизнью, и они говорят, что русская (российская) культура под угрозой уничтожения. «Со всех сторон идут сигналы,— пишет Р. Баландин в еженедельнике «Знание»,— о неблагополучии фона, на котором развивается нация (1990, № 1). В нашей стране распространяется массовая культура типа американской. Возможно, и не только американской, но более размытого типа техногенного поп-арта, характерного в наши дни в западных странах. Осредненный, стандартизированный всемирный стереотип. При этом язык — носитель национальных основ утрачивает свое значение. Такое искусство не имеет глубоких корней в истории человеческой культуры».

Что касается нашей интеллигенции, то действительно она действовала подчас недостойно и всегда непоследовательно. И что ее вина в приближении нашего культурного краха и падения велика — сомневаться трудно. Результаты налицо.

Может быть, пора понять, что этот распад искусства и культуры, именуемый «попом», «роком» и всем, что называет себя «неформальным», но в подавляющем большинстве являющимся просто халтурой, есть не что иное, как яд, вырабатываемый измученным искусством как самозащита, яд, который в конце концов отравляет самого «новатора», не знающего, по-видимому, какой Чернобыль открыли его трясущиеся от тщеславия руки; что это — предупреждение самого искусства, не имеющего иных средств сообщить, что оно гибнет насильственной смертью (как Эхо в знаменитой песне Высоцкого), что оно не может отзываться на жизнь, а может только мучительно выть об опасности истребления человеческого в человеке? Если только это не поздно понять. Если не будут мешать дураки от теории, те, что бегут то вправо, то влево, как только изменится искусство. Они непременно считают своим долгом «поддержать» поворот, куда бы он ни вел. Вчера гонители порока, они сегодня его провозвестники, они — Тарелкины, обогнавшие прогресс. Вчера ярые реалисты, они сегодня обезумевшие абстракционисты.

Итог: человек смотрит в искусство как в зеркало, веря, что оно — зеркало жизни, и подделывается под то, что в нем отражено. Он думает, что искусство — зеркало жизни. Он еще верит в его авторитет. Но наше современное искусство полно кривых зеркал. Настоящее же искусство защищают только таланты, только отдельные личности, именно — отдельные. Единицы. Это подвижники. Оно держится ими — чудом посреди распада и хлама, как чудом держатся сами эти люди. Их горстки. Если они устанут и уйдут с арены, с ними уйдет последний настоящий человек когда-то великой России.

Воспоминания

«Трепет»!.. Какое чудесное слово! Не это ли есть принадлежность вахтанговской школы? — мнение режиссера Александра Белинского.

Александр Белинский

Мадемуазель Нитуш

В сезоне 1943/44 года я учился на первом курсе ГИТИСа и ходил на все генеральные репетиции во все театры.

На первый просмотр «Мадемуазель Нитуш» я не пошел. Видел эту оперетту в Свердловске, и она мне не понравилась.

Следующий просмотр был назавтра. Рассказ моего однокурсника Яна Березницкого, вернее, он не рассказывал, а только поднимал глаза к небу и тихо стонал от восторга, заставил меня забыть все лекции и бежать на просмотр. Генеральных репетиций с публикой тогда было много. Кто-то смотрел сразу, потом кто-то еще смотрел, возрастала значимость каждой последующей инстанции, пока кто-то наконец не брал ответственность на себя и не разрешал играть официальную премьеру.

Так вот, «Мадемуазель Нитуш» в Театре имени Евг. Вахтангова была тем спектаклем, который определил всю мою последующую «жизнь в искусстве», пусть простит мне Константин Сергеевич Станиславский этот высокопарный плагиат.

Я с тех пор полюбил и до сих пор люблю яркое театральное зрелище. Я любил и люблю тонкую театральную иронию. Прошу не путать с «остранением» театра Брехта, глубоко несимпатичного мне драматурга. Я любил и люблю высокую поэзию театра, больше, чем буквальность кино. Чаплин не в счет. Хотя, по-моему, это тоже театр, только на экране. И еще я на всю жизнь полюбил Театр имени Евг. Вахтангова, театр «Фронта» и «Дундича», театр «Дам и гусаров» и «Без вины виноватых», театр Рубена Симонова, Михаила Астангова, Михаила Ульянова, Юрия Яковлева и любимых актрис Галины Пашковой, Юлии Борисовой, Людмилы Максаковой. «Мадемуазель Нитуш» я видел девятнадцать раз! И ни разу сидя. Я стоял у стены в маленьком зале ТЮЗа в переулке Садовских. Приходил заранее, чтобы занять место поближе к сцене. Меня пускали и по студенческому билету ГИТИСа и просто так. Меня нельзя было не пустить. Со мной всегда приходил мой друг Ян Березницкий. Он был выше ростом, поэтому всегда стоял сзади. Выстаивал три акта, несмотря на простреленную на войне ногу. Если я смотрел «Нитуш» девятнадцать раз, то он — раз двадцать девять, а потом еще год выходил в ней в массовке, поступив в Училище имени Б. В. Щукина. Меня туда не приняли, хотя я тоже пытался и ради этого навсегда избавился от картавости. Даже трагический провал в «щукинку» не помешал моей беззаветной любви к вахтанговцам. Театр вскоре стал плохим, а несколько лет был и совсем плохим. Но я продолжал его любить, а поставив на сцене в 1985 году «Стакан воды» Скриба с королевой Анной Юлией Борисовой и герцогиней Людмилой Максаковой, полюбил этот театр еще больше. Но началось все с «Нитуш».

Может быть, я что-то преувеличиваю? Нет, нет и нет! Я видел много «турандотовских» спектаклей и саму возобновленную «Турандот». На мой взгляд, только Юрий Яковлев (Панталоне) приближался к легенде о первом издании великого режиссерского сочинения Евгения Вахтангова. О, гоцциевский театр! Почему я так люблю твою непреходящую прелесть? Почему я всегда на стороне Карло Гоцци в его споре с Карло Гольдони о сущности театра? Маски комедии дель арте, маски оперетт Кальмана, маски Чарли Чаплина, маски моего великого учителя Аркадия Райкина. Вот моя непреходящая театральная страсть. «Нитуш» вышла в конце войны, перед самой победой. На этом спектакле я услышал о взятии Берлина. На «Нитуш» я был 9 мая. Действие было прервано, и Осенев, игравший роль Флоридора, вынес на сцену радиоприемник, поведавший всем зрителям об окончании Великой Отечественной войны.

Владимира Ивановича Осенева я увидел впервые в «Сирано». И спектакль смотрел много раз. Мансурова (Роксана) мне совсем не понравилась. Я и потом не любил ее ни в Беатриче, ни в Филумене Мартурано. Пресными были и Державин (Рагно), и Шихматов (де Гиш). Конечно же, хорошо играл Симо-

Галина Пашкова 1945

нов. Наверно, даже очень хорошо. Теперь, повидав стольких Сирано — Берсенева, Астангова, Любимова, Шакурова,— я понимаю, что Рубен Симонов был все-таки лучшим. Он чудесно читал стихи, великолепно двигался, но не волновал так, как в Дундиче, и, конечно же, в Доменико Сориано в «Филумене Мартурано». Наверно, как мне кажется, дело было в общем холоде охлопковской постановки, но тогда я в этом совсем не разбирался.

А вот кто мне запомнился рядом с Симоновым, так это поэт Линьер, тот самый, защищая которого Сирано совершил свой подвиг у Нельской башни. Поэт Линьер появлялся только в первом акте. У него были длинные волосы и нос, такой же большой, как у Сирано, только свой собственный, без гуммоза, принадлежащий исполнителю Владимиру Осеневу. Поэт Линьер, все время мертвецки пьяный, напевал:

...Я напишу на это, на это, на это
Веселых два куплета...

Если стихи и мелодия помнятся спустя полвека, значит, артист играл эпизодическую роль ярко и выразительно.

И в «Олеко Дундиче» я помню Осенева, и во «Фронте». Эпизоды небольшие, а помню. Репертуар театра был в последний год войны невероятно беден. Кроме «Фронта», «Дундича», «Сирано», шли еще «Слуга двух господ» и «Свадебное путешествие» Дыховичного и Слободского. Стало быть, Осенев играл каждый день. А тут еще возобновили довоенную «Соломенную шляпку», где артист выступил уже в главной роли Фадинара. Менялись Элизы — Целиковская, Пашкова, еще кто-то, а Фадинар оставался один со своим трогательным носом Буратино и душой поэта, того самого поэта Линьера из «Сирано», только не гуляки-пьяницы, а нежно влюбленного, воспринимающего потерю шляпки, съеденной лошадью, чуть ли не как трагедию. Наверно, так и надо играть водевиль.

А потом последовал триумф в «Мадемуазель Нитуш». Очарование спектакля было в его поэзии, поэзии, прорывающейся через все опереточные благоглупости, через буффонаду Горюнова и гротеск Понсовой и Плотникова. Поэтическое начало было, конечно же, в режиссуре, декорациях Акимова и в лицедействе Пашковой и Осенева. Поэзия сникала, когда Денизу играла Людмила Целиковская и совсем исчезла, когда заболевшего Осенева в роли Флоридора несколько раз заменял такой превосходный артист, как Сергей Лукьянов.

Осенев играл человека, влюбленного в искусство не меньше, чем его ученица Дениза. Я помню рассуждения непосредственных зрителей (в те годы были еще такие!), что Дениза должна выйти замуж не за красавца офицера виконта Шамплятро, как и положено в классической опереттe, а за Флоридора. Как и в «Соломенной шляпке», он был серьезен. Он серьезно пел «Красотки кабаре» Кальмана

Владимир Осенев, 1947

«Мадемуазель Нитуш» Эр. Г. Пашкова (Дениза)

и на замечание Денизы, что «это еще не написано», уверенно отвечал: «Это будет написано! Настоящий гений должен смотреть вперед!» После этой фразы, всегда сопровождавшейся аплодисментами, шел блистательно поставленный танец финала первого акта на музыку из «Марицы». Изящную хореографию Румнева Осенев исполнял лучше всех потому, что изящество было главной чертой его актерского дарования. Он был вахтанговец до мозга костей, пример сути вахтанговского учения о красоте, праздничности, радости лицедейства, так трагически утерянного и самими вахтанговцами, да и всем нашим отечественным театром.

В жизни я познакомился с Владимиром Ивановичем во время знаменательного события, впрочем, никто не знал, что оно знаменательное. Я оказался его соседом на показе самостоятельных работ в Щукинском училище. Показывался второй курс, и шел этот экзамен в физкультурном зале здания на Собачьей площадке. Дело было зимой сорок четвертого года. Оказавшись соседом Осенева, я больше смотрел на него, чем на экзаменующихся, да и экзамен шел ни шатко, ни валко. Вдруг!.. О, это вдруг, благодаря которому вечно живо искусство театра! Краснощекая, с мелкими кудряшками девушка в длинной белой ночной рубашке начала рассказывать матери, что «Друбецкой — серый, а Пьер Безухов — синий, синий франкмасон», и все зрители вдруг воочию увидели Наташу Ростову, ту, которую написал Толстой. А когда отрывок кончился, Осенев повернулся ко мне, незнакомому юнцу, и, как соучастнику великого таинства, произнес восторженное: «А?!»

Наташу Ростову в студенческом отрывке волшебно сыграла студентка Борисова, будущая Юлия Константиновна Борисова — долголетняя некоронованная королева театральной Москвы.

Такие восторженные восклицания я не раз потом слышал от Владимира Ивановича Осенева. Я не встречал другого артиста, так искренне умеющего радоваться успеху товарищей по профессии.

Наше настоящее знакомство состоялось лет через десять, а то пятнадцать.

Встретились мы в Рузе, в доме отдыха Всероссийского театрального общества, которое еще и не предполагало стать Союзом театральных деятелей. В то лето там отдыхало много знаменитых деятелей театра — Фаина Раневская, Сурен Кочарян и большая когорта вахтанговцев с Михаилом Астанговым во главе. Владимир Иванович Осенев был с Галиной Львовной Коноваловой, своей супругой, возглавляющей это светское общество. Эта красивая, веселая, общительная женщина была просто призвана что-то возглавлять. На пляже, если можно назвать пляжем маленькую лужайку возле узкой речки, я исполнил Галине Львовне наизусть все номера из «Нитуш», и с этого момента началась моя нежная дружба с вахтанговцами, продолжающаяся по сей день. И все-таки самым вахтанговским из всех вахтанговцев, которых я знал и знаю, был Осенев. Попытаюсь объяснить, в чем тут дело. Для меня этическое понятие вахтанговского учения заключается прежде всего в рыцарском отношении к своему ордену, то есть к своему театру. Ни в одном другом театре, хорошо в нем или плохо живется, нет такого патриотизма. Обратите внимание, как редко уходят вахтанговцы из своей альма матер, даже в самые кризисные периоды жизни коллектива. Ни Борисова, за которой так охотился МХАТ, ни Яковлев, ни Ульянов даже помыслить об этом не могут. Наверно, дело в том, что путь — Училище имени Б. В. Щукина — театр — органичен, ведь подавляющее большинство, если не весь коллектив, выпускники Училища при театре.

Владимир Иванович Осенев любил свой театр беззаветно. Он, по-моему, вообще был максималистом в чувствах — и к жене, и к дочери, и к внучке, и... к театру. Старомодное и в какой-то степени стертое слово — ры-

царь, но другого не подберу. Он, конечно же, был рыцарем (не последним ли?!) Театра имени Евг. Вахтангова. Осенев играл, как премьеру, каждый рядовой спектакль. Осенев шел на репетицию, как на праздник. Радость театра была его личной радостью, беда театра — его бедой. Выступление на любом собрании, а их в театре было куда больше, чем премьер, стоило ему здоровья, потому что он по-рыцарски защищал интересы театра, а не свои актерские амбиции. Это качество редчайшее, сейчас почти не встречающееся!

Я приехал на премьеру спектакля «Дамы и гусары» и заметил, как трогательно из-за боковой занавески следит он за моими реакциями. Я не очень-то смешлив, хотя Юрий Яковлев был прелестен в центральной роли, да и сам Владимир Иванович понравился мне чрезвычайно, в особенности в сцене, где вдруг неожиданно «изнемогая» от любви, начинал петь романс и торжественно удалялся со сцены под гром аплодисментов.

А на следующий вечер уже из-за занавески в Доме актера я наблюдал, как он, конечно же, с Галиной Львовной, смотрит мой капустник. Какой же это был непосредственный, благожелательный зритель! Как театру не хватает в годы разъедающего цинизма и всеобщей актерской недоброжелательности, если не сказать больше, рыцарей печального образа, которыми всегда жило и живет искусство. И когда в редкие минуты оптимизма я думаю о «праведниках», способных возродить прекрасное искусство театра, передо мной встает светлый образ вахтанговца Владимира Ивановича Осенева...

емуазель и» Эрве. енев ридор)

Во втором акте спектакля «Нитуш» была сцена видений Денизы Флавиньи. На сцене театра к ней подбегали Фигаро, мадам Сан-Жен, Адриенна Лекуврер, Труффальдино, Панталоне и персонажи голливудских фильмов, популярных в те годы. Замечу, именно здесь-то впервые заговорили о Николае Гриценко, ставшем через несколько лет премьером театра, а еще спустя год крупнейшим артистом отечественного кино. Но не о нем пойдет речь. Дублировал Гриценко в американском капустнике Владимир Шлезингер. Как и Осенев, это был подлинный вахтанговский рыцарь. В жизни мне не довелось встретить человека такого тонкого, изящного юмора, такого безукоризненного вкуса во всем, что касается смешного. Какую грациозную актерскую миниатюру создал он в спектакле «Дамы и гусары»! Как ставил он водевили в Щукинском училище, где был заведующим кафедрой актерского мастерства! Я с ним вместе работал над капустниками на празднествах в Щелыково и всегда восхищался очарованием его прелестного таланта. Вот уже был вахтанговец до мозга костей! И как же мало он сделал! Как мало получил от него театр, которому он был так предан! Но пора перейти к еще более серьезной творческой, будем называть это «ошибкой», Театра имени Евг. Вахтангова.

На премьере Денизу де Флавиньи, мадемуазель Нитуш, играла великая артистка вахтанговского театра Галина Пашкова. Я настаиваю на прилагательном «великая», как всегда буду употреблять его в разговоре о Юлии Борисовой.

Я всего однажды видел Нитуш в исполнении Людмилы Целиковской. Не ходил смотреть, да и все тут. Не мог. Целиковская наверняка хорошо и пела и танцевала. Владимир Иванович Осенев говорил именно так, а ему нельзя не верить. Популярность Целиковской в годы «Нитуш» был невероятной! Ведь за ее плечами уже были кинокомедии «Антон Иванович сердится», «Воздушный извозчик», «Сердца четырех». Пашкова ничего этого не имела. Только фильм «Частная жизнь Петра Виноградова», где снялась с Борисом Ливановым. Но ведь великая Мария Ивановна Бабанова тоже почти не снималась в кино. И Юлия Борисова тоже. Не надо путать театральную судьбу с кинематографической, хо-

тя «важнейшим из искусств является кино», как утверждал вождь мирового пролетариата. Но он ведь во многом был не прав, как недавно выяснилось. В Пашковой была поэзия театра. Когда она в пустейшей оперетке, которой является «Нитуш» в своем литературном первоисточнике, появлялась на сцене театра и трепетно произносила:

Ты спишь, Дениза, грезишь ты,
Цветистым кружевом видений
К тебе летят из темноты
Театра радостные тени.
Так вот он, вот тот чудный мир,
Где все подвластно лишь поэтам,
Тот мир, где Вилиам Шекспир
Создал «Ромео и Джульетту»!

— у зрителей замирало сердце, а восторженные юнцы, вроде меня,— плакали.

«Трепет»!.. Какое чудесное слово! У Пашковой в оперетке был подлинный трепет, тот самый, который является редким качеством русских актрис от Комиссаржевской и Бабановой до Борисовой, Яковлевой, Неёловой. Но у Пашковой и Борисовой в их лучших комедийных ролях этот трепет соединялся с определенной долей иронии. Не это ли есть принадлежность вахтанговской школы? Во всяком случае, так я ее понимаю. Пропорция же того и другого качества зависит от степени таланта. Галина Алексеевна Пашкова и в «Нитуш», и в пошленькой комедии Корнейчука «Приезжайте в Звонковое», и в фединских «Первых радостях», и «Необыкновенном лете» соблюдала эту пропорцию с бабановской точностью, и это создавало подлинное произведение сценического искусства. Пожалуй, только в китайской «Седой девушке» никакой иронии не было и не могло быть. А играла Г. Пашкова гениально. Спектакль «Нитуш» был идеально гармоничным вахтанговским произведением. Такими же стали полвека спустя «Без вины виноватые» Петра Фоменко с Юлией Борисовой, Юрием Яковлевым, Людмилой Максаковой, Юрием Волынцевым и другими вахтанговцами. Но вот Галина Пашкова сыграла в постановке Захавы «Чайку», в постановке Рапопорта «Ромео и Джульетту». Провалы и того, и другого спектакля. В XX веке, веке режиссуры, нельзя было замечательно играть в плохом режиссерском спектакле. «Чайка» и «Ромео» были началом заката замечательной актрисы. Она еще хорошо сыграет в «Русском лесе» Л. Леонова и в «Детях солнца» М. Горького. Но разве это можно сравнить с Нитуш или Асей Балшаковой в

«Сирано де Бержерак» Э. Ростана. В. Осенев (Линьер)

чудесной пьесе Александра Гладкова «Жестокий романс» в постановке Бориса Бабочкина, легендарного Чапаева русского кино. Пьесу эту переименовали перед премьерой в «Новогоднюю ночь», потом Гладкова обвинили в плагиате, потом сняли спектакль, потом арестовали автора (он знает за что?!). Это была отличная пьеса. Утверждаю с полной категоричностью. Она звучит и сегодня. Как хороша была в ней Галина Пашкова! Как пела «Позарастали стежки, дорожки»! Последний раз я слышал ее пение в ленинградском Доме актера. Это был поистине драматический вечер для нас обоих. Галина Пашкова выступила с композицией по своему любимому и глубоко мной нелюбимому Бертольду Брехту. Она попросила меня сделать вступительное слово. Я долго рассказывал полупустому зрительному залу о легенде Галины Пашковой. Потом вышла она. Светловолосая, в брючном костюме. Изящная, трепетная. Но что же она играла, что пела? Только в одной песенке, нежной и трогательной, с запоминающейся мелодией «Сарабанья, Джони, сарабанья», я услышал снова великую мадемуазель Нитуш. Я заплакал. Я уже был в том возрасте, когда плачут от умиления. Это хороший возраст! Вечером она позвонила мне и испуганно спросила: «Саша, в чем дело? Во мне или в публике?» — «В Брехте!» — уверенно заявил я. Она не поверила. Она считает, что она брехтовская актриса. Я считаю, что вахтанговская, а это совсем не одно и то же. Рубен Симонов никогда бы не стал ставить Брехта, а Борис Щукин его не стал играть. А может быть, стоит попробовать вернуть на сцену Галину Пашкову? Ведь у всех на памяти чудесное возвращение Анатолия Петровича Кторова на сцену в «Милом лжеце», в кино в роли старого князя Болконского. Любую ошибку стоит исправить, как доказывает история. Но это уже дело будущего, а я вспоминаю прошлое, незабываемую «Мадемуазель Нитуш».

Новые творческие содружества России.
На сценах театров.

Журнал «Театр» начинает публиковать Справочник новых театров

За последние годы возникло и утвердилось множество новых театральных коллективов. Немалое число их распалось, изменило статус, переформировалось, разделилось или объединилось.

Они ездили за рубеж, организовывали фестивали, превращались в учебные центры, клубы, социокультурные центры, лаборатории.

Они отрабатывали новые формы организации театрального дела — вернее, возрождали в наших условиях давно забытые в России, но существующие в других странах принципы частного театра — «коллективного частного театра»: актерского товарищества, антрепризы, меценатства, спонсорства, продюсерства, импресарского агентства, подвижной репертуарной труппы или труппы на один спектакль.

И в эти же годы, когда так менялся наш театр, происходящие перемены в обществе и экономике привели к тому, что резко уменьшился поток информации. Она вроде бы есть, она возникает ежечасно, но экономическая, финансовая «цензура» оказалась непробиваемее любой идеологической и политической.

Однако люди театра не желают быть разделенными. Смысл театрального творчества в объединении людей. Вовремя полученная достоверная информация служит такому объединению. Ради этой цели мы и начинаем формировать Справочник новых театров.

Принцип отбора прост. Это те коллективы, которые возникли «естественным путем». Нам не важно, каков сейчас их статус и какова форма их существования: любительский это театр или профессиональный, московский или провинциальный, независимый или муниципальный, частный или государственный; экспериментальная это лаборатория или антрепризное агентство, самоокупаемый или дотационно-спонсорский коллектив. Главное, что все они появились не по распоряжению свыше, как было прежде.

Мы предлагаем не перечень студийных театров, ибо вновь возникающие театры давно не называют себя «студиями», если не преследуют лабораторных или учебных целей. Еще четыре-шесть лет назад все разнообразие новых групп — от начинающих полулюбительских объединений до коллективов мастеров звездного уровня, от стабильных репертуарных театров до антрепризных агентств — возникали как «студии» в силу неразработанности юридических норм. Теперь в этом лукавом и неточном наименовании нет нужды.

Напомним еще, что в последние десятилетия в рамках госконцертных и филармонических организаций постоянно возникали настоящие актерские разъездные театры (под маркой концертно-чтецких бригад). Теперь и они законно могут называться театрами. Всем им найдется место в нашем справочнике. А то, что постоянным спросом пользуется газета «Афиша СТМ: Студийно-театральная Москва», то, что о студиях и новых театрах постоянно расспрашивают театральных киоскеров, работников СТД и Министерства культуры, подтверждает: спрос на такую информацию растет.

Наш Справочник будет отличаться от тех информационных перечней, которые в свое время публиковались и журналом «Театр», и газетой «Афиша СТМ», и другими изданиями. Во-первых, там было много неточностей, во-вторых — эти сводки уже устарели, в-третьих, там были только названия, телефоны, адреса и имена руководителей.

Мы предлагаем сводку необходимых стандартных сведений о новых театрах — от названия и года создания до репертуара, размеров зала и технических характеристик сценической площадки. Потому что наш Справочник преследует скорее не историческую цель, а прагматическую: чтобы не только критики, но и практики — организаторы театрального процесса, а также сами театральные коллективы узнали, кто где есть и с кем можно было бы сотрудничать. Кроме того, в нашем Справочнике театральные коллективы самостоятельно формируют свое творческое кредо.

Мы не претендуем на исчерпывающую полноту: сведений о многих новых театрах не имеет никто, кроме того, из-за недостатка журнального места мы не можем в одном номере поместить сведения сразу о нескольких десятках коллективов.

Наши сведения мы черпаем из опросов участников новых театров. Пользуемся мы также архивами и текущей информацией газеты «Афиша СТМ» и компьютерной картотекой Отдела студийных театров СТД России. Сотрудники этого отдела оказывают нам самую активную помощь. Но и вы, наши читатели, присылая сведения о новых театрах, поможете формированию наиболее полного банка данных вышеназванной компьютерной картотеки — это в наших общих интересах.

Публикуем перечень вопросов, который лежит в основе нашего Справочника. Этот перечень мы будем всякий раз повторять.

Просим работников местных отделений СТД, органов культуры, работников новых театров, критиков, журналистов и всех наших читателей помогать нам в формировании Справочника.

Перечень сведений, на основе которых составляется Справочник новых театров

1. Точное нынешнее название.
2. Как определяется статус в учредительных документах (хозрасчетный, муниципальный, частный, контрактный и т. д.)
3. Кем театр учрежден и когда организован (можно указать год возникновения и, отдельно, дату учреждения в нынешнем качестве).
4. Кто организатор и кто руководитель.
5. Творческое направление, «кредо» (коротко — и по желанию).
6. Имеются ли спонсоры или меценаты, кто именно.
7. Количество участников (можно указать соотношение штатных и договорных работников, соотношение творческого и обслуживающего персонала, а также принцип найма).
8. Можно назвать имена известных мастеров — актеров, драматургов, композиторов, сценографов, режиссеров и т. д., сотрудничающих с театром.
9. Можно назвать тех, кто из участников театра снимался в кино- и телефильмах, или, если это режиссеры и сценографы, ставил спектакли в известных театрах.
10. Участие в фестивалях, смотрах, конкурсах. Можно указать наиболее важные гастроли в стране и за рубежом, а также лауреатство и призерство.
11. Является ли театр организатором местных фестивалей, смотров. Направление этих форумов.
12. Определяет ли коллектив себя как социо-культурно-театральный центр. Каковы его специфика и направление. Какие театр проводил акции или мероприятия.
13. Количество спектаклей, поставленных за время существования.
14. Перечень названий текущего репертуара (по желанию — можно указать то, что готовится к постановке).
15. Какие спектакли вывозимы на гастроли.
16. Сколько человек минимально должны ехать.
17. Какого рода требуется оборудование, характеристика площадки (ширина, высота, глубина...). Предпочтительное количество зрительских мест.
18. Характер грузов для ввозимых на гастроли спектаклей, примерный вес декораций. Требуется ли для транспортировки трейлер или большегрузные контейнеры.
19. Какой площадкой располагает театр (или может предоставить, если приглашает кого-либо, или участвует в обмене): оборудование, ширина, глубина, высота, количество мест в зале...
20. Наличие публикаций в общей и специальной прессе, в центральной и местной, у нас и за рубежом, сообщений по радио и на ТВ.
21. Точный почтовый адрес, телефоны, факс.

Ответы на вопросы можно сообщать по адресам и телефонам:

119146, Москва, Комсомольский проспект, дом 23, корпус 2, редакция журнала «Театр», А. Б. Иняхину.
Тел. 242-25-40.

103009, Москва, Страстной бульвар, 10, Союз театральных деятелей России, Отдел студийных театров, И. К. Сидориной.
Тел. 200-07-02.

Зам. гл. редактора газеты «Афиша СТМ» В. К. Бегунову.
Тел. (095) 351-21-94.

Ждем вашего активного сотрудничества!

Экспериментальный театр «На Трифоновской», Москва

Театр на коллективном подряде.

Организован первым московским театральным антрепренером

Юрием Митиным (ныне покойным) в 1988 году.

Директор — Яков Питкис.

Театр объединяет репертуарно-концертную форму с антрепризной.

Не придерживается какого-то одного стиля, жанра, направления.

Спонсоры театра: НПО «Зенит», фирмы «Терминатор», «Золотое кольцо».

Принцип сотрудничества смешанный: штатные работники, договорные и на разовых приглашениях.

В «основном ядре» двадцать пять человек. Творческих работников — половина, из них актеров — семь.

С театром сотрудничали известные режиссеры — В. Богатырев, Ю. Копылов (художественный руководитель Ульяновского драматического театра). Практически все актеры театра снимались в кино, в том числе А. Ивицкая, В. Дубровский, А. Нестерова, Н. Ломтев.

За время существования поставлено 15 спектаклей. Постановка «Куриные головы» удостоена первой премии на конкурсе постановок по венгерским пьесам Министерства культуры России.

Театр гастролировал в Петрозаводске, Ярославле, Вятке, Новокузнецке. Организовал один из первых московских студийных смотров после «легализации» студий — «Студийные театры». Участвовал в международном фестивале музыкальных и театральных коллективов «Нек-стоп». На его площадке работали «Наш театр» М. Цитриняка и ТАМ — «Твербуль» А. Паперного.

В качестве своеобразного театрально-культурного центра театр принимал у себя Немецкий детский театр, организовывал благотворительные концерты в детдомах и давал благотворительные спектакли.

В текущем репертуаре театра: «Медея» Ж. Ануя, «Жизнь — театр» и сказка «Царевна Несмеяна». Готовятся еще два спектакля для взрослых и один для детей. Все спектакли, кроме «Медеи», вывозимы на гастроли. Площадка подходит любая с минимальным оборудованием (сказки приходилось играть даже в детских садах). Декорации не требуют контейнеров и трейлеров.

Театр имеет свое помещение на 70 мест, площадка оборудована, размеры 6×12 м, высота — 2,5 м.

Статьи о театре публиковались в журналах «Театр», «Театральная жизнь», газете «Афиша СТМ», в текущей периодике, проходила информация на ТВ и радио.

Адрес: 129110, Москва, ул. Трифоновская, 56.

Телефоны: 283-13-07, 284-58-34, 284-35-78.

→

Театр драмы «Версия», Саратов

Возник в 1986 году как театр-студия.

Учредитель — Саратовская консерватория имени Л. В. Собинова. Сейчас театр существует в форме актерского товарищества.

Организатор и художественный руководитель — режиссер и педагог, директор Учебного театра Консерватории Виктор Сергиенко.

Директор — Михаил Музалевский.

Театр стремится соединить небытовую пластику с точным психологическим проживанием. Стремится экспериментировать с актерской психикой и зрительским воображением на основе взаимодействия художественной фантазии исполнителя с текстом, пространством, жанром, стилем, формой. Ставит реалистические пьесы, используя фарсовые приемы и элементы фольклорного ритуала.

Спонсор театра — фирма АэроВолгоСервис.

Количество участников — переменное, принцип сотрудничества — смешанный: штатный, договорно-контрактный и приглашение на разовые работы. Практикуется совмещение должностей и профессий. Участники театра — профессиональные актеры, музыканты, художники саратовских театров, а также педагоги и сотрудники Консерватории.

Моноспектакль «Русалка» участвовал в фестивалях и лабораториях моноспектаклей и получал самые высокие оценки и отзывы.

За время существования поставлено около десяти спектаклей.

В текущем репертуаре «Русалка» по А. С. Пушкину, «Луна для пасынков судьбы» Ю. О'Нила, «Чудная баба» Н. Садур, «Две комедии» (пьесы М. Фрейна и Л. Петрушевской).

Все спектакли вывозимы на гастроли. Минимальное число выезжающих десять-двенадцать человек. Декорации малообъемны. Площадка требуется аналогичная клубной или театральной сцене, с основным оборудованием. «Русалку» можно играть на любой площадке.

Театр базируется в помещении Учебного театра консерватории.

В зале 300 мест. Сцена оборудована световой и звуковой аппаратурой. Размеры площадки: высота — 7 м., глубина — 6 м., ширина — 12 м.; одежда сцены — «черный кабинет».

Адрес: 410033, г. Саратов, ул. Гвардейская, д. 9, кв. 38, Музалевскому М. М.

Муниципальный театр «Школа современной пьесы», Москва

Учрежден 27 марта 1989 года.

Организатор и художественный руководитель — Иосиф Райхельгауз.

Директор — Марина Дружинина.

Принцип сотрудничества смешанный: контрактный и штатный. В штате в основном обслуживающий персонал и администрация. Всего с театром сотрудничает около тридцати человек.

Театр интересуют пьесы, написанные нашими современниками, и те пьесы, что современны во

все времена. Театр вдумчиво, бережно, не изменяя ни буквы, следует за авторским текстом — но при этом старается сочинить свой спектакль по канве драматурга. В спектаклях соединены игровые и импровизационные принципы с традициями психологического реализма российского театра.

Спонсор театра — коммерческий «ЭЛБИМ-Банк».

С театром сотрудничают крупнейшие мастера: режиссеры М. Хуциев и Б. Морозов, поэт Б. Окуджава, артисты С. Юрский, Н. Тенякова, Е. Камбурова, А. Петренко, А. Филозов, Л. Полищук, Л. Дуров, Э. Виторган, И. Алферова, А. Балтер, Т. и С. Никитины.

За время существования поставлено 12 спектаклей. Сейчас в репертуаре: «Пришел мужчина к женщине», «Все будет хорошо, как вы хотели» С. Злотникова, «А чой-то ты во фраке?» С. Никитина и Д. Сударева по А. П. Чехову, «По поводу обещанного масла» (музыкально-пластическое действо для детей), «Без зеркал» Н. Климонтовича, «Стулья» Э. Ионеско, творческий вечер Б. Окуджавы, моноспектакль С. Юрского, спектакли Театра песни Е. Камбуровой, вечер-концерт Т. и С. Никитиных.

Театр осуществляет функции антрепризы для опытных мастеров и молодых коллективов. На его сцене проходили вечера пантомимы А. Черновой, спектакли театра «Ученая обезьяна», молодежной группы мюзикла А. Каневского, «Мастерской Петра Фоменко».

Театр гастролировал на Кипре, несколько раз в Израиле, был в Испании, в Таллинне, Вильнюсе, Тбилиси, Киеве, Риге.

Все спектакли вывозимы на гастроли. Требуется нормальная оборудованная площадка со штанкетным хозяйством в 6—10 штанкетов и размерами сцены не менее 8 м. по глубине, 12 м. по ширине и 6—7 м. по высоте. На гастроли выезжает от двенадцати до восемнадцати человек. Декорации все писанные, в собранном виде занимают мало места, объемные части декораций легко разбираются и компактно упаковываются.

У театра есть свое помещение. Зал — 310 мест. Сцена: ширина — 12 м., глубина — 8 м., высота до портала — 6 м.

Чрезвычайно большое количество публикаций в нашей и зарубежной специальной и массовой печати.

Адрес: 101430. Москва, Трубная площадь, 2.
Телефоны: 200-07-56, 200-07-38.

Театр «Модель» (Частная труппа Анатолия Ледуховского), Москва

Театр открыт 27 июня 1987 года.

Организовал театр Анатолий Ледуховский, он же — директор и художественный руководитель.

Театр стремится соединить импровизационно-игровой стиль с обостренным психологизмом. Это театр «психо-пластики». Для режиссера А. Ледуховского важна стильность, тонкая стилизация. Шведские газеты писали о спектаклях «Модели», как о «тотальном театре», как о театре «русского модерна».

Принцип сотрудничества смешанный — штатный и договорной (контрактный). Постоянных сотрудников — семь человек. Совмещение профессий — «все делают всё». Актеры театра снимались в кино, недавно вся труппа во главе с худруком снялась в фильме «Зомби». С театром сотрудничают такие мастера, как Е. Козелькова и Т. Дегтярева.

Театр был участником и лауреатом фестивалей «Игры в Лефортово», «Эксперимент-90», «Содружество оставшихся в живых» (в санкт-петербургской и московской частях), в челябинских «Театральных опытах—93». Гастролировал по России, в Крыму, в Копенгагене, дважды — в Стокгольме. Делал совместную постановку со стокгольмским «Гала-театром». Организовывал вместе с театром «Коллекция» одно из театрально-студийных объединений «Содружество оставшихся в живых».

Всего поставлено 10 спектаклей. В текущем репертуаре: «Голос из скорлупы», «Маркиза де Сад» Ю. Мусины, «Ублюдок и Лунные волки» Н. Садур. Все спектакли вывозимы на гастроли. Выезжает тринадцать-пятнадцать человек. Декорации умещаются в кофрах. Подходит любая площадка свободной конфигурации, не годятся только стандартные портальные сцены. Необходимое оборудование: звук и верхний свет по всей сцене. Высота — не менее 4,5 м. Площадь — 10×8 м. Зал — от 100 до 1000 мест.

Своей площадки нет. Для репетиций и показов театр арендует различные залы.

Публикации в текущей периодике в России и за рубежом, в «Афише СТМ». •

Контактный телефон: 526-46-12.

Мастерская Клима при Творческом центре имени В. Э. Мейерхольда, Москва

Мастерская начала работать как группа В. Мирзоева «Домино» при ВОТМ СТД РФ. Сейчас руководитель — Клим (Владимир Клименко, считающий себя просто одним из участников).

Клим определяет Мастерскую как Комнату — Место, куда люди приходят и что-то там делают, пытаясь познать основы театра, коллективно вспомнить и понять то, что когда-то было в театре и культуре, известно людям, а теперь забыто. Это Не-лаборатория, Не-мастерская, Не-театр, Не-школа. Это Движение — сообща в глубь культуры. К первоисточникам мировых культур.

В Мастерской (такое именование принято лишь для удобства) — тринадцать человек в трех группах. Принцип участия — штатно-договорной. Клим определяет его как прообраз «стипендиального».

На съемки в кино и телефильмах наложен запрет. Но если человек без этого не может себя осуществить, то на этот случай составлен список режиссеров, у которых допустимо сниматься. Из режиссеров на территории бывш. СССР в список включен только Александр Сокуров.

Мастерская сотрудничает очень тесно с группами подобного направления — киевской «Робитней» и запорожским театром «Ля Ви...».

За время руководства Мастерской Климом осуществлены: «Возможность Б», «Ожидания» — «Три ожидания в пейзаже» (в двух вариантах) по Г. Пинтеру; цикл из трех вечеров: «Попытки», «В пространстве «Божественной комедии», «В пространстве «Ревизора».

А также «Летний Бродвей» — «Игровой марафон» в три вечера вокруг «Укрощения строптивой»: «Мир театра, мужчины, женщины, актера и Шекспира». И еще — «Лестница древа»: «Слово о полку Игореве» и «Персы». В созданной недавно Лаборатории драмы идет работа над текстами Мариво.

Контактные телефоны: 209-12-14, 256-34-65.

Продюсерская фирма театр «О'кей», Москва

Организован 19 августа 1991 года Ольгой Шведовой, она же — генеральный директор, худрук и продюсер. Театр существует в форме товарищества с ограниченной ответственностью, учрежденного О. Шведовой и несколькими фирмами.

Принцип найма преимущественно контрактный. В штате шесть человек, несколько десятков человек — на договорах-контрактах. Соотношение между творческим и обслуживающим персоналом — как в обычных театрах.

Какого-то исключительного направления в стилистике и форме театр не придерживается, поскольку О. Шведова — театровед, специализирующийся на изучении наследия Таирова, то идеалом представляется его Камерный театр. В спектакли театра «О'кей» органично включены танцевально-пластические, пантомимические и вокальные элементы. Это театр синтетический.

В организации дела лучшим считается контрактно-продюсерский принцип, существовавший в разных формах в дореволюционной России и существующий ныне во всем мире.

С театром сотрудничают поэт Ю. Ряшенцев, композитор М. Дунаевский, сценограф П. Каплевич, артист и хореограф М. Лавровский, актрисы Л. Полищук, В. Бабичева, С. Смирнова. Театр вывел в «звезды» актеров М. Суханова, В. Овсюка.

Театр дважды гастролировал в Санкт-Петербурге, Пензе, был на Днях России в Финляндии, на фестивале в Коста-Рике (после фестиваля остался на коммерческие гастроли).

В репертуаре — «Саломея, царевна иудейская», «Вампука, царевна африканская», «Бедный, бедный Иуда...», «Натали». Все спектакли вывозимы на гастроли. Выезжает пятнадцать-двадцать человек. Площадки необходимы оборудованные. Высота — 6 м., размеры — от камерной сцены до стадиона. Декорации все разборные, легко перевозимые.

Множество публикаций — в специальной и массовой печати.

Своей площадки нет.

Контактный телефон: 370-30-68.

«Ведогонь-театр», Зеленоград

Товарищество с ограниченной ответственностью. Учредители — Павел Курочкин и Елена Шкурпело. Художественный руководитель — П. Курочкин.

В нынешнем виде учрежден в июне 1992 года. Вырос из фольклорно-театральной группы, сложившейся еще в Высшем театральном училище имени М. С. Щепкина в 1983—1985 годах.

Спонсоры: Инновационный банк «Технополис», Акционерное общество «ДОКА», малое предприятие «Акварель».

«Ведогонь» — древнеславянский символ жизни и души.

Театр, основывая свою творческую деятельность на древних ритуально-фольклорно-обрядовых пластах национальной культуры, надеется познать жизнь современных людей, обращаясь к современной и классической российской и зарубежной драматургии. Театр стремится к органичному слиянию национально-фольклорных традиций с принципами русской реалистической актерской школы и элементами «театра абсурда». В фольклорно-обрядовых программах обработки не используются.

Принцип сотрудничества — штатный при сочетании с приглашенными работниками. В штате — около сорока человек, из них актеров — восемнадцать.

По отзывам специалистов, артисты театра отличаются высоким уровнем и культурой исполнения. С театром сотрудничает доцент Театрального училища имени М. С. Щепкина, режиссер и педагог М. Велихова.

Всего было поставлено 13 спектаклей и программ. В текущем репертуаре: «О хороших местах, светлых снах и окаянной жизни» П. Романова, «Сны о Татьяне» (сценическая фантазия на темы Пушкина, Цветаевой, Прокофьева); «Одержимая» Леси Украинки, «Я буду приходить» по В. Распутину, «Пахомушка» (святочная народная игра-колядование), «День-денешенек, встань-пробудися!» (музыкальная сказка для детей и взрослых по мотивам древнеславянских мифов), «Русалка» по А. С. Пушкину — В. Набокову, «Фредди» (полицейская комедия с пантомимой и цирковыми трюками) Р. Тома, концертная программа. В работе «Охота на носорога» Н. Гумилева и «Бузинная матушка» Г.-Х. Андерсена.

С 1 июля 1993 года при театре открыт на средства Департамента образования Москвы детско-юношеский театр «Ведогонь». Директор центра П. Курочкин.

Все спектакли могут быть вывезены на гастроли. Число участников — не более двадцати пяти человек. Реквизит и декорации не объемны, умещаются в кофры. Сцена может быть любая, но не большая. Ряд представлений можно играть среди публики или в едином игровом пространстве «сцена-зал». Если представление идет на сцене — необходима «одежда сцены». У театра есть свое помещение на 50 мест. Сцена 6×8 м., высота — 3,75 м.

Публикации в местной прессе, в газетах «Федерация», «Афиша СТМ».

Телефоны: 534-60-08, 535-20-87.

Театральная лаборатория «Тембр» при Обществе с ограниченной ответственностью «Драма», Москва

Учрежден в 1986 году. Организатор, художественный руководитель и директор Ника Косенкова. Музыкальный руководитель — композитор Светлана Голыбина.

Финансовую поддержку оказывали Общество «Драма», Министерство культуры России, ряд иных организаций и меценатов.

Театр ищет свой образ жизни в искусстве и обучает этому способу и этой манере. Театр существует на грани между музыкой и словом. Тембр — часть голоса, его качество, но это еще не весь голос. И театр претендует на поиски особенного голосового звучания, которое можно обозначить как «расширение звукового пространства». Театр ведет поиски в области самого сокровенного, опираясь на внутренний скрытый ритуал, как на память о прошлых знаниях человечества о культуре. Дорога в будущее так же нова, как дорога в прошлое. Древняя мистериальность, работы пифагорейцев, звуковые опыты В. Хлебникова в стихах, исследования Фомы Аквинского — все это ткань жизни театра «Тембр».

Ядро театра — штатное при нескольких договорных сотрудниках. Всего — пятнадцать человек.

Выезжал на гастроли в Швецию, Польшу, Данию, Бразилию, Францию, участвовал в фестивалях, в том числе в фестивале театров бассейна Луары. Осуществил совместную постановку с французским театром. С 1990 года проводит ежегодную международную лабораторию «Дыхание. Движение. Голос». Руководитель театра Н. Косенкова в качестве специалиста по речи постоянно проводит стажировки в Швеции, Германии, Бразилии, Франции с актерами, педагогами, студентами театральных школ, учащимися различных учебных заведений, бизнесменами и менеджерами.

В текущем репертуаре: «Слово о полку Игореве», «Не оглядывайся!..» Скуениекса, оратория «Альтасор», моноспектакль «Феникс» по М. Цветаевой, совместная постановка с французским театром «Ан фю мере» — «Три сестры».

Театр — лауреат фестиваля «Голоса истории» в Вологде (1993), участник и лауреат различных международных фестивалей.

Все спектакли театра вывозимы на гастроли. Выезжает пятнадцать человек. Декорации компактны. Площадка подходит любая, размерами 5×4 м., высота — 4 м. Для спектакля «Не оглядывайся!..» требуется темный задник, элементарное световое оборудование.

Своей сцены театр не имеет.

Публикации о театре в массовой печати, почти во всех российских театральных изданиях, в ряде зарубежных изданий, в книгах, вышедших в России, США, Австралии.

Контактные телефоны: 227-44-39, 301-42-35

Формальный театр, Санкт-Петербург

Около шести лет назад театр организован его художественным руководителем Андреем Могучим. Продюсер — А. Колчин.

Театр осуществлял как постановки в помещениях — на стандартной сцене и в едином пространстве, так и различные действа-акции и спектакли-перформансы на открытом воздухе. В акциях, организованных в интерьерах, на улицах, на стадионах, используются световые, звуковые, пиротехнические эффекты, машины и механизмы. Во всех своих работах театр стремится к открытому языку спонтанного перетекания визуальных форм. Сложная, небытовая, замедленная пластика, элементы мелодекламации сочетаются со спонтанными взрывами речевой и движенческой энергии. Для художественного руководителя театр — воплощенный миф. Актеры — носители ритуала. Разговор о смыслах — на языке форм. На языке ритма и музыки, пластики слова и тела. Направление — лабораторный эксперимент. Результат — спектакль как конкретная реализация абстрактной идеи.

Спектакли: «Фулфолав» С. Шеппарда, совместная постановка с американскими актерами в рамках Русско-Американской театральной инициативы, а также — «Лысая певица» (эротоформанс) Э. Ионеско; «Парад душевных потрясений» (потрясали Западную Сибирь); «Петербург» по А. Белому; «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (трансакция) по Т. Стоппарду; «Люди, львы, орлы и куропатки»; «Две сестры» (игра в классиков) по Тургеневу, Чехову, Платону, Софоклу, самоучителю французского языка, Бергману, Гужевичу...

Возможны выезды на гастроли или перенос спектаклей на иную площадку произвольного характера, но для некоторых постановок желательно иметь свето-звуковое оборудование. Выезжают пятнадцать человек.

В труппе — пятнадцать человек. Принцип найма — штатно-договорной.

Публикации в городской прессе.

Постоянной площадки театр не имеет.

Адрес: 195298, Санкт-Петербург, пр. Передовиков, 13-а.

Телефон: 520-63-61.

«Мимигранты», муниципальный театр, Санкт-Петербург

Учрежден в 1989 году. Костяк нынешней труппы сложился еще в 1982 году на всесоюзном «МИМ-параде».

Организатор и художественный руководитель театра — Александр Плющ, больше пятнадцати лет занимающийся искусством пантомимы.

Творческие принципы — предельная выразительность жеста, лаконичность, мобильность. Следование лучшим и богатейшим традициям благородного искусства пантомимы и обогащение их современным актерским опытом и психологическим реализмом российского театра.

В спектаклях обычно участвуют от трех до пяти человек. Актеры нередко работают в прямом контакте со зрителями. Артисты театра могут подготовить достаточно обширные программы-дивертисменты и концерты, но театр предпочитает создавать спектакли, построенные на едином внефабульном сюжете.

Театр побывал на гастролях в Самаре, Ташкенте, Чернигове, Риге, Владивостоке — всего более чем в пятидесяти городах России и республик бывшего Союза, а также в дальнем зарубежье. Участвовал в фестивале мимов в ФРГ, в подобных фестивалях в нашей стране.

Принцип сотрудничества — штатный. В театре десять человек.

В репертуаре два спектакля: «Комедия с убийством» и представление для детей «Чемодан чепухи».

На гастроли выезжают пять-семь человек. Площадка подходит любая. Реквизит умещается в кофрах.

В своем помещении у театра 120 мест. Свето- и звукоаппаратура. Сцена с «одеждой», размеры 8×10 м., высота — 4,5 м.

Публикации в санкт-петербургской и иногородней прессе.

Адрес: Санкт-Петербург, Рижский, 23.
Телефоны: 251-63-28, 210-96-92.

Театр клоунады, Москва

Организатор и художественный руководитель Тереза Дурова.

Учрежден в феврале 1992 года. Учредитель Акционерное общество — Киновидеообъединение «АКВО».

Творческая идея театра — клоунада как особый вид искусства, как особый способ существования в искусстве, особый способ общения с миром и людьми. Зрелище, построенное на стыке театра, пантомимы, цирка, эстрады. Представления строятся как дивертисмент самостоятельных номеров-реприз и как цельные драматические спектакли со сквозным действием — на основе принципов клоунады как особой надъязыковой системы выразительных средств.

Поскольку два человека, показывающих представление, и даже один человек, играющий перед зрителями,— уже самостоятельный театр; поскольку в клоунаде существуют не только сольные репризы, но и группы исполнителей — постольку Театр клоунады на своей площадке и показывает собственные работы, и предоставляет площадку для выступлений всех шестидесяти восьми клоунских коллективов России и подобных групп из-за рубежа.

С театром сотрудничали и сотрудничают Ю. Никулин, Н. Румянцева, А. Петренко, Л. Полищук, А. Филозов, С. Крылов, группа «На-на», Л. и Е. Ярмольники.

Состоялись гастроли в крупнейших городах России. Театр участвовал в фестивалях в Германии, Швеции, Голландии.

Принцип найма — штатно-контрактный. Девять административных работников, двадцать пять актеров. На гастроли выезжают не менее восьми человек. Подходят любые площадки. Вес оборудования — 1,5 тонны.

Репертуар: «Большая клоунская тусовка», «Лишь бы не было детей», «Клоун-церт», «Клоунада без дураков, или Евгений Онегин».

Театр организовал первый Международный клоунский фестиваль.

Проводил благотворительные выступления в детдомах и больницах.

В труппе театра — в основном выпускники ГУЦЭИ, а также выпускники Киевского циркового училища и актеры-любители, проведшие в театре серьезную подготовку под руководством педагогов ВГИКа и РАТИ.

Театр базируется в Центре творчества ЗВИ. Площадка оборудована, размеры: высота — 8 м, глубина — 20 м, ширина — 13 м. В зале 1020 мест.

Публикации в массовой и профессиональной прессе. Прошли циклы передач на ТВ.

Адрес: 113093, Москва, ул. Павловская, 6. Творческий центр ЗВИ.

Телефон: 237-16-89.

Муниципальный театр «Манекен», Челябинск

Организован в 1963 году. Сначала как Студенческий театр эстрадных миниатюр (СТЭМ). Потом — студенческий театр «Манекен». Почти с самого начала театром руководил Анатолий Морозов. В своем нынешнем качестве театр учрежден в 1992 году.

Художественный руководитель Юрий Бобков.

Директор Алексей Березин.

Учредители: Городской Совет и Городская Администрация, а также Челябинский государственный технический университет.

Театр получает дотацию. Спонсоры — разовые.

Какого-то особого художественного принципа театр не декларирует. О себе мыслит как о собрании единомышленников в меняющемся времени.

Гастроли и участие в фестивалях в США, Канаде, ФРГ, Италии, Чехо-Словакии, Польше, городах Таллине, Москве, Алма-Ате, Новосибирске, Санкт-Петербурге, Глазове...

Театр стремится стать чем-то вроде театрально-культурного центра. Регулярно проводит фестиваль-лабораторию «Театральные опыты». При театре работают молодежная студия, музыкальная студия, детские студии, набраны два курса (очный и заочный) актерского мастерства, где преподают педагоги Института искусств и профессора других вузов.

Принцип найма — контрактно-договорной. В театре — двадцать человек (всего со студиями — сорок пять). Четыре сотрудника — освобожденные административно-технические работники. Остальные — актеры, совмещающие должности.

За время существования поставлено около сорока спектаклей.

В текущем репертуаре: «Перламутровая Зинаида» М. Рощина, «Три сестры» А. П. Чехова, «Сердце Мак-Грегора» У. Сарояна, «Капельку счастья и любви» Л. Петрушевской, «Пеппи Длинныйчулок» А. Линдгрен; спектакль в два вечера по Ж.-Б. Мольеру («Дон Жуан» и «Фарсы»).

Все спектакли вывозятся на гастроли. Едут пятнадцать-двадцать человек. Декорации компактно упаковываются в кофры и ручной багаж. Площадка возможна любая, но оборудованная светом и звуком. Только для «Пеппи» требуется стандартная сцена.

Театр располагает собственной площадкой. Размеры: 8×8 м, высота — 3 м, есть техническое оснащение, звуко- и светоаппаратура.

Адрес: 454048, Челябинск, ул. Энгельса, д. 46, кв. 98.

Телефоны: 39-94-77, 34-14-68.

Факс: (351) 39-94-77.

Государственный театр «Мастерская Петра Фоменко», Москва

В этом качестве учрежден 27 июля 1993 года. Создан на основе режиссерско-актерского курса Петра Фоменко. Но начало свое исчисляет с января 1990 года, когда студенты-актеры сыграли для студентов-режиссеров «Двенадцатую ночь» У. Шекспира.

Учредитель театра — Московский городской комитет по культуре. Его дотация обеспечивает фонд зарплаты и иногда — аренду помещений. Спонсоры: Мытищинский коммерческий банк, рекламное агентство «Знак» и Центральный Дом актера (он же предоставил театру небольшое служебное помещение).

Художественный руководитель — Петр Фоменко. Директор — В. Грандель.

Для коллектива важно, что он сложился на основе режиссерского факультета. Все время театр упорно избегает любых формулировок и определений. Главный принцип: ставили и будут ставить разные режиссеры. Отсюда и принцип взаимоотношений с пространством: пространство для этого театра не универсально, но является некоей свободной территорией, освоение которой возникает каждый раз заново, в зависимости от спектакля и замысла постановщика. Во внутреннем общении театр исповедует принцип духовной близости, общности, принципов Дома.

Режиссерская группа театра: Е. Каменькович, С. Женовач, А. Сигалова, И. Поповски. При театре организуется нечто вроде внутренней студии. В новом студенческом наборе курса П. Фоменко участвовали «старики-ветераны» театра. Этот курс мыслится как некое творческо-учебное подразделение театра.

Принцип сотрудничества — штатно-контрактный. Актеров — двенадцать человек. Административно-творческая группа — двенадцать человек. Вообще же практикуется совмещение профессий и планируется удержать соотношение актерского состава к общему числу вспомогательных работников 1:2.

В репертуаре: «Двенадцатая ночь» У. Шекспира (режиссер Е. Каменькович); «Владимир III степени» Н. В. Гоголя (режиссер С. Женовач); «Приключение» М. Цветаевой (режиссер И. Поповски); «Волки и овцы» А. Н. Островского (режиссер П. Фоменко); «Шум и ярость» У. Фолкнера (режиссер С. Женовач); «Как важно быть серьезным» О. Уайльда (постановка Е. Каменьковича, костюмы художника Д. Чолаку из «Дома моделей Славы Зайцева»). Готовятся к выпуску: «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина в постановке П. Фоменко; «Алиса в стране чудес» Л. Кэрролла в постановке О. Любимова.

Театр с огромным успехом участвовал в Международном фестивале в Торуне (Польша), гастролировал за рубежом и по стране.

На гастроли едут чуть больше двадцати человек. Для «Приключения» иногда на месте нанимают четырех музыкантов. «Двенадцатую ночь» можно играть и на стандартной сцене, и на свободной площадке, при возможности использовать световой парк. «Приключение» — в помещении длиной 35 м, шириной 5 м при высоте 4,5 м. «Шум и ярость» и «Волки и овцы» лучше играть в старинном особняке или в помещении 25×15 м, высотой 5 м. Соотношение «зала» и «сцены» — 1:5. «Владимир III степени» играется на обычной сцене.

Телефоны: 241-39-41 и 248-80-74 (служебные).

«Торикос», муниципальный драматический театр, Геленджик

«Торикос» — первая стационарная профессиональная труппа в Геленджике.

Театр возник в 1988 году усилиями актера и режиссера А. Слюсаренко в качестве городской экспериментальной студии при поддержке властей и нынешнего мэра города А. Прозоровского. В теперешнем качестве учрежден муниципалитетом города в 1992 году.

Художественный руководитель — Анатолий Слюсаренко. Директор — Людмила Цешковская.

Город выделяет дотацию. Отдельные мероприятия поддерживаются «разовыми» спонсорами. Постоянные спонсоры: «Надымгазстрой», а также фирма «Декор» (генеральный директор Л. Фрейдензон).

Принцип найма — только договорный (контрактный). Актеров — от пятнадцати до двадцати человек. Всего сотрудников — тридцать-сорок человек (число колеблется в зависимости от конкретной работы). Особенность разработанного А. Слюсаренко срочного договора (на один год), опирающегося полностью на существующий КЗоТ, в том, что прописана ответственность актера перед театром — ответственность не столько в финансовом плане, сколько в профессиональном.

Творческого кредо А. Слюсаренко предпочитает не формулировать. Он считает, что есть автор текста и есть замысел постановки, возникающий на

основе этого текста. Пересечение и взаимодействие текста и замысла определяет жанр, стиль, способ актерского существования и способ осуществления вплоть до выбора постановочных приоритетов: отдать ли преимущество пластике, сценографии или музыке.

Театр мыслит себя как необходимый городу социокультурный центр, формирующий культурную среду — и растущий вместе с ней. Театр проводил фестиваль, участвует в различных городских мероприятиях. Развивает принцип антрепризы: включил в свой состав (на правах самостоятельных коллективов) санкт-петербургский театр клоунады «Фарсы» и группу «Баттерфляй» из Перми.

За время существования в театре поставлено больше десятка спектаклей — от фарсов и легких комедий до романтических драм. В текущем репертуаре: «Любовь дона Перлимплина» Ф. Гарсиа Лорки (сценография и постановка А. Слюсаренко); «Подсвечник» А. де Мюссе (постановка А. Слюсаренко, сценография Н. Бойко); «Красавицы из Бэллинакри» по пьесе Дж. Синга «Свадьба лудильщика» (сценография и режиссура А. Слюсаренко).

Театр участвовал в фестивалях «Херсонесские игры» в Севастополе, «Студийные коляды» в Минске (оба — международные), в Воронеже («Российские звезды»), в Ужгороде, Краснодаре — везде становился призером.

Гастроли в Москве, Надыме, Таллине, во Франции (вместе с группой «Баттерфляй»).

На гастроли едут восемнадцать-двадцать человек, обеспечивающих весь репертуар. Декорации занимают половину салона «Икаруса» или не очень объемный контейнер.

Требуется классическая оборудованная площадка, ширина — 11,5 м, глубина 6—8 м, высота 7 м. Зал — 500—600 мест.

В Геленджике театр работает в городском ДК, сцена имеет хороший световой парк и штанкетное хозяйство, но на ней нет колосников. Высота 4,5 м, глубина (без авансцены) — 6 м, ширина — 10 м. В зале 200 мест.

Адрес: 353470, Геленджик, ул. Островского, 1.

Телефон: 2-18-39.

НА СЦЕНАХ ТЕАТРОВ

Москва

«Преступная мать, или Второй Тартюф»
Бомарше
Перевод с французского Н. Любимова
Малый театр России
Режиссер - постановщик Б. Морозов. Художник-постановщик И. Сумбаташвили. Композитор Г. Гоберник. Постановка боя Н. Карпова. Ассистенты А. Закиров, А. Кулинкович. Режиссер-ассистент И. Михайлова. Художник по свету В. Васильев.
В спектакле заняты артисты: Н. Корниенко, Б. Клюев, В. Павлов, В. Бочкарев, Е. Глушенко, А. Торопов, С. Еремеев, Д. Писаренко, Г. Подгородинский, О. Пашкова, Т. Скиба.

«Ошибки одной ночи»
О. Голдсмит
Перевод с английского А. д'Актиля
Театр имени Моссовета
Постановка П. Хомского. Художник М. Рыбасова. Композитор В. Рубашевский. Режиссер Л. Фомин.
В спектакле заняты артисты: Т. Бестаева, Б. Иванов, Е. Лазарев, Л. Евтифьев, А. Бобровский, В. Гордеев, В. Горюшин, Д. Журавлев, А. Николаев, И. Пилипенко, Д. Пискарев, А. Рапопорт, С. Старчиков, В. Сторожик, Д. Фекленко, А. Цимбал, Ю. Черкасов, М. Шубина, М. Юдина, Т. Юрашевич, О. Гоффе, М. Зайцева, А. Макаров. Д. Ошеров.

«Цена»
А. Миллер
Перевод с английского К. Симонова и А. Симонова
Театр имени Моссовета
Постановка Б. Щедрина. Художник Э. Стенберг. Музыкальное оформление А. Чевского. Художники по свету А. Исмаилов, Г. Кирюшин. Звукорежиссер Г. Чайка.
В спектакле заняты артисты: Н. Пшенная, Б. Иванов, Г. Тараторкин, А. Голобородько.

На фото: А. Голобородько (Уолтер) и Г. Тараторкин (Виктор)

«Внезапно прошлым летом...»
Т. Уильямс
Перевод с английского В. Вульфа
Сценическая редакция Театра имени Моссовета
Театр имени Моссовета (малая сцена)
Постановка А. Житинкина. Сценография и костюмы А. Шарова. Стилист В. Ежихин. Музыкальное оформление Е. Чевской. Художник костюмов для миссис Винейбл И. Ялышева. Звукорежиссер И. Ягупов. Художник по свету А. Исмаилов.

В спектакле заняты артисты: В. Талызина, А. Яцко, Е. Валюшкина, О. Анохина, С. Шершнева, А. Шмаринов, Н. Коновалова.
На фото: В. Талызина (миссис Винейбл).

«Ужин»
Ж.-К. Брисвиль
Перевод с французского И. Кузнецовой
Театр под руководством О. Табакова
МХАТ имени А. П. Чехова
Постановка А. Смирнова. Сценография Д. Боровского. Костюмы М. Даниловой. Музыка Л. ван Бетховена в аранжировке А. Артемьева. Художник по свету Е. Удлер. Консультант по вопросам французской кухни Д. Розанов (Франция). Продюсер О. Табаков. Генеральный спонсор спектакля «Инкомбанк».
В спектакле заняты артисты, О. Табаков, А. Джигарханян, Н. Наркевич, Д. Щербина.

«Гарольд и Мод»
К. Хиггинс, Ж.-К. Каррьер
Перевод с английского Н. Топуридзе
Сценическая обработка В. Розова
Театр Российской Армии
Режиссер - постановщик А. Бадулин. Художник Б. Бланк. Художник по костю-

НА СЦЕНАХ ТЕАТРОВ

мам Г. Лиоли. Композитор В. Багров. Текст песен Л. Чутко. Балетмейстер С. Шапиро. В спектакле звучит музыка из произведений А. Вивальди, И. С. Баха, Ф. Легара, Ф. Шопена, Ж.-М. Жарра.
В спектакле заняты артисты: М. Пастухова, С. Дик, М. Неганов, В. Савельева, Т. Пивоварова, М. Еремеев, А. Чутко, О. Соколов, Я. Халецкий, А. Леонтьев, С. Гуськова, А. Богачева, О. Тарасова, О. Толстецкая, Е. Анисимова, О. Степовский.

«Томас Бекет»
Ж. Ануй
Перевод с французского Е. Булгаковой
Драматический театр имени К. С. Станиславского
Постановка В. Ланского. Художник Э. Стенберг. Режиссер-ассистент Л. Голубкова. Балетмейстер Т. Борисова. Режиссер по пластике В. Сажин. Музыкальное оформление Ю. Лаптенко. Романс Гвендолины на музыку И. Гусельникова. Художник по свету А. Кайе.
В спектакле заняты артисты: Б. Невзоров, А. Пантелеев, С. Варчук, С. Земцов, А. Горбатов, Ю. Крюков, О. Петров, В. Мищенко, В. Донцов, Д. Гаврилов, С. Жирнов, Б. Разживин, Л. Зверинцев, Л. Сатановский, А. Гусев, Е. Холенко, И. Козлов, В. Кутаков, М. Янушкевич, Е. Никищихина, О. Станицына, Н. Фирсова, Н. Павленкова, Д. Рахимова, Е. Гольтяпина, Н. Трофилов, В. Сажин, И. Коренева, С. Ачкинадзе, А. Кругляк, И. Гамова, Б. Красовский, А. Проданова, К. Дудиков, А. Анисько, Д. Герасимов, Е. Белозеров, В. Митин, Саша Володин, Сережа Маликов.

«Полонез Огинского»
Н. Коляда
Театр на Малой Бронной
Режиссер - постановщик Л. Дуров. Художник Н. Эпов. Балетмейстер Л. Дмитриева.
В спектакле заняты артисты: Е. Дурова, В. Ершов, И. Кириченко, К. Козаков, Т. Кречетова, С. Перелыгин, А. Макаров, Г. Васькова, К. Глазунов.

«В стране превращения, или Там, где сбывается все»
В. Шацков
Театр теней
Постановка Л. Машлятина. Художник А. Крупенин. Композитор Ю. Прялкин. Танцы цветов в постановке Н. Кондрашевой.
В спектакле заняты артисты: Л. Багрянцева, Л. Башинская, В. Беляев, В. Валов, Е. Винокуров, Ю. Котов, Л. Дорофеева, Е. Провиз, Н. Кондрашева, А. Платонов, В. Пронин, Г. Садовская, Н. Соколова, Л. Чистова.

«Крошечка-Хаврошечка и Волшебная корова»
Музыка В. Фридмана
Либретто В. Ивановой и В. Миляева
Детский музыкальный театр «Экспромт» под руководством В. Ивановой
Сценический вариант и постановка Ж. Тертерян. Музыкальный руководитель и дирижер М. Гуткин. Художник В. Хархалуп. Режиссер Н. Тимофеева. Ассистент режиссера М. Носова.
В спектакле заняты артисты: Э. Меркулова, А. Елян, Г. Потапова, М. Дьяков, Е. Степанова, А. Зацепилова, М. Беспалов, Р. Незиметдинов, И. Окнина, О. Зайнева, В. Стуканов.

«Византия»
По мотивам трагедии Н. Гумилева «Отравленная туника»
Театр Луны
Режиссер-постановщик С. Проханов. Художник А. Сарычев. Художник по костюмам Я. Кремер. Режиссер по пластике М. Водзуми. Спонсоры спектакля ДИАМ-банк, Торнадобанк.
В спектакле заняты артисты: А. Ромашин, И. Метлицкая, В. Баринов, Л. Иванова, А. Резалин, Ю. Иванова, А. Зуев, М. Богдасаров, Е. Махалин.

«Про Емелю-дурака и Марью-царевну»
В. Новацкий, Р. Сэф
Драматический театр имени А. Н. Островского
Сценическая редакция театра. Режиссер-постановщик В. Симакин. Художник-постановщик И. Макаров. Художник по костюмам Л. Златопольская. Хореограф Т. Сердюкова. Музыкальный руководитель И. Лазарева. Педагог по вокалу Н. Либерман. Ассистент режиссера И. Махров.
В спектакле заняты артисты: Г. Христенко, И. Шуть, Р. Бакусова-Темир-Булат, Л. Носова, Т. Шутова, А. Никулина, В. Пиунов, Н. Трубчанин, Л. Жереги, Е. Новикова, Е. Фокина, А. Дубина, В. Старостин, Г. Фирсов, В. Балдов, Ю. Финякин, Е. Тюлина, Ю. Морозов, В. Скоробогатов, Ю. Колганов, А. Ковалев, Ю. Старощук, И. Андрианов, А. Астраханцев, Е. Плетнева, Т. Волошина, М. Катаева.

«...Больно берег крут»
В. Дашкевич
Ю. Ким
«Антреприза — сто»
Режиссер-постановщик О. Мешковой. Балетмейстер, режиссер А. Молостов. Музыкальный руководитель Р. Берченко. Аранжировка, музыкальное сопровождение М. Спирин, Р. Берченко. Концертмейстер Е. Медник. Балетмейстер-репетитор Н. Скударева. Художник-постановщик В. Валериус. Спонсоры спектакля — Российское страховое народное общество «РОСНО». Спектакль выпущен при содействии Театра Наций.
В спектакле заняты артисты: А. Миронов, А. Чуриков, А. Лебедев, А. Венгер, И. Евдокимова, О. Голованова, И. Полякова, Л. Токарская, Р. Ибрагимов, В. Халтурин, Б. Поволоцкий, Н. Черкасов, А. Валяева, И. Серпокрыл, С. Радомская, Е. Пашкова, В. Костричкин.

Благотворительные концерты
Федора Ивановича Шаляпина в фонд постройки
Народного дома в Нижнем Новгороде.

Г. Малиновский

Странички из жизни Ф. И. Шаляпина

1896 год. Нижний Новгород готовится к Всероссийской торгово-промышленной и художественной выставке. К ее открытию было приурочено строительство ряда городских сооружений, наиболее крупным из которых являлось здание городского театра. Он сооружался по проекту известного петербургского архитектора В. И. Шретера — одного из лучших театральных зодчих России того времени. Руководство строительством было поручено П. П. Малиновскому (1869—1943), тогда еще начинающему архитектору. В мае прошло торжественное освящение только что построенного здания. Среди приглашенных на богослужение был и Ф. И. Шаляпин. А через день, 14 мая, состоялось открытие театра: шла опера «Жизнь за царя», которую давала труппа С. И. Мамонтова. Партию Ивана Сусанина пел Федор Иванович. В эти дни и произошло первое его знакомство с Малиновским. В дальнейшем между Шаляпиным и четой Малиновских — Павлом Петровичем и Еленой Константиновной (1875—1942) — сложились подлинно дружеские отношения. Этому во многом способствовало строительство Народного дома.

Мысль о его постройке зародилась в Обществе по распространению начального образования в Нижегородской губернии — самой крупной прогрессивной организации в Нижнем в 90-е годы прошлого века. Многие представители местной передовой интеллигенции были членами этого общества. Среди наиболее энергичных его деятелей были Максим Горький и Е. П. Пешкова, П. П. и Е. К. Малиновские. Почетным членом Общества стал и Шаляпин. Но деятельность энтузиастов этого Общества ограничивалась отсутствием собственного здания. И вот в 1897 году было решено построить Народный дом на сбережения Общества и на средства от частных пожертвований. Но только спустя три года с большим трудом была собрана сумма, достаточная для того, чтобы начать постройку.

Проектирование Народного дома и руководство его строительством безвозмездно принял на себя Малиновский. На городской окраине за Острожной площадью, по соседству с тюрьмой, в 1900 году началось воздвижение здания с большим театральным залом, сценой и фойе. Стройка шла успешно, но все же денег на ее продолжение катастрофически не хватало.

Горький посвятил Шаляпина в планы создания Народного дома и общедоступного театра для рабочих при нем. Федор Иванович горячо увлекся этим делом и с готовностью откликнулся на предложение выступить с благотворительным концертом. 4 сентября 1901 года в Городском театре состоялось его выступление, весь сбор от которого пошел в фонд строительства Народного дома. В антрактах в фойе и коридорах театра шла бойкая торговля. Дамы продавали цветы, портреты Горького и Шаляпина, фотографии строящегося Народного дома. Выручка от продажи также шла в этот фонд. Федор Иванович подошел к Екатерине Павловне Пешковой, выхватил из ее рук корзину цветов и стал рядом с ней. Его примеру последовал Алексей Максимович. Тотчас же вокруг них образовалась толпа — каждому хотелось купить цветы из рук Шаляпина или Горького, к тому же еще можно было и автограф получить.

Переполненный зал с упоением слушал певца. Кроме пятнадцати номеров, обозначенных в программе, он спел много романсов на бис, затем, во второй раз, «Блоху». Восторг публики был неописуем, сцену засыпали цветами. И вот настал черед вручения многочисленных подарков. Горький и Малиновский преподнесли Шаляпину проект и снимки строящегося Народного дома, группа горожан — роскошный альбом с великолепными видами Нижнего и Поволжья. Среди подарков был и небольшой серебряный ковш с позолотой и выгравированными на нем словами: «Шаляпину —

После концерта в честь открытия Народного дома. Среди присутствующих: Ф. И. Шаляпин, М. Горький, И. И. Торнаги, Е. П. Пешкова, П. П. Малиновский, Е. К. Малиновская, А. Н. Корещенко, Л. А. Сулержицкий, Г. Н. Степанов. Нижний Новгород, 5 сентября 1903

маленькие люди. Мы за твое здоровье выпили, выпей и ты за нас ковшиком». Сбор, полученный от выступления артиста (он составил около двух с половиной тысяч рублей), существенно поддержал финансовые силы строителей. Однако городским властям пришлась не по душе эта горьковская инициатива. Организация им концерта впоследствии явилась одной из причин его высылки в Арзамас. А Федор Иванович и в последующие свои приезды в Нижний регулярно давал концерты в пользу постройки Народного дома.

В августе 1902 года Шаляпин прибыл в Нижний, чтобы спеть десять спектаклей. Воспользовавшись свободным днем, он вместе с Горьким, Малиновским, С. Г. Скитальцем, Е. Н. Чириковым отправился в гости на дачу Малиновских на Моховых горах. Весь день гуляли в сосновом бору, катались на лодках, пели, балагурили, дурачились, разыгрывали шутливые сценки. Некоторые из них запечатлены на любительских фотографиях. Вот на ступеньках крыльца дачи расположились трое: Шаляпин, схватив одной рукой Чирикова за волосы, в другой держит лучковую пилу и, поднеся ее к шее сидящего, словно бы готовится «отпилить» ему голову. Рядом Горький с ножом и вилкой изготовился поживиться «жертвой». На другом снимке эта троица взобралась на суковатое засохшее дерево, стоящее рядом с дачей. Выше всех в гордой позе стоит Федор Иванович, повелевающий указующим перстом. Шаляпин резвился как ребенок, и, глядя на него в такие моменты, Горький говорил: «Дурит как молодой бог, совершенно безрассудный и нелепый парень. Цены себе не знает и не бережет себя нисколько». А вечером друзья разожгли над Волгой костры столь большие, что пламя их было хорошо видно из города. Пожарная команда, решив, что на Моховых горят дачи, объявила тревогу и помчалась на перевоз.

3 сентября Шаляпин вновь дал концерт в фонд постройки Народного дома, сбор от которого составил 2700 рублей — весомый вклад для продолжения строительных работ.

Приезжая на гастроли в Нижний, Шаляпин обычно останавливался в квартире Горького. И часто в домашней обстановке он устраивал импровизированные музыкальные вечера, порой затягивавшиеся до самого утра. «Каждый вечер после спектакля, — вспоминает Е. К. Малиновская,— мы собирались вместе у Пешковых или у нас. Интересны были эти вечера необычайно: разбирались и подвергались критике целые оперы, объяснялось толкование той или иной роли, прослушивались интересней-

шие лекции, посвященные литературе и искусству. И обязательно пел Шаляпин свои любимые русские песни или что другое из своего репертуара. Молодежь — учащиеся и рабочие — узнали об этом и потом каждый вечер дежурили у двух квартир: где сегодня будет Шаляпин? В конце концов на улице перед окнами образовывалась толпа, которая не уставала слушать пение»[1]. В один из вечеров Шаляпин прочел только что законченную рукопись пьесы Горького «На дне» и вскоре они посетили ночлежный дом на Миллионке (Миллионной улице). В те дни Малиновский и сделал зарисовки этой ночлежки, которые потом использовались при работе над декорациями Московского Художественного театра.

Из-за бесконечной нехватки средств здание Народного дома было в основном построено лишь к сентябрю 1903 года. Однако многие работы, в том числе по сооружению крыши, отопительной системы, внутренней отделке помещения, выполнялись в долг. Чтобы за все расплатиться, Федор Иванович, находившийся в то время на гастролях в Нижнем, решил дать еще один концерт. Накануне он принял участие в осмотре Народного дома особой комиссией во главе с губернским архитектором и нашел акустические данные зала великолепными. Весь следующий день он готовился к концерту, который состоялся 5 сентября. Это был первый концерт, проведенный в новом здании и открывший Народный дом. Но как быть со сценой? Чем закрыть голые кирпичные стены? Помогла изобретательность Малиновского.

«Навезли из леса настоящих деревьев, и на сцене получилась золотая осень,— вспоминает Е. К. Малиновская.— Шаляпин, чтобы собрать побольше денег, объехал властей и купечество, жена его продавала программы по дорогой цене. [...] Весь вечер пел Шаляпин, аккомпанировал ему композитор Корещенко, который сыграл еще две-три свои вещи. Концерт был исключительный. Вызовам не было конца, и на бис Шаляпин пел больше, чем стояло в программе. Были адреса, цветы. Вдруг — неожиданно для устроителей — поднесли что-то совсем незаметное на небольшой подушке. Шаляпин взял это нечто и, потрясая им, кланялся верхам. Оказалось, что молодежь поднесла ему тоже подарок — маленький жетон, на котором было выгравировано: «Ф. И. Шаляпину — благородные зайцы».

Усталый, но сияющий от радости, много раз выходил Федор Иванович на сцену. Наконец, появившись в последний раз вместе с Малиновским и раскланявшись, он под громовые овации зала схватил на руки архитектора и унес его за кулисы. В честь этого события организаторы концерта сфотографировались на сцене Народного дома: в центре на стульях сидят жена певца И. И. Торнаги и Е. П. Пешкова, а вокруг них стоят Шаляпин, его постоянный аккомпаниатор А. Н. Корещенко, П. П. и Е. К. Малиновские, Л. А. Сулержицкий, Г. Н. Степанов, впоследствии ставший одним из инициаторов Шаляпинской школы, и другие участники концерта.

После концерта Шаляпин был приглашен на товарищеский ужин, устроенный в его честь в гостинице «Россия». В тесном кругу друзей провозглашались тосты: в честь артиста, за процветание Народного дома, за здоровье инициатора его постройки Максима Горького и архитектора Павла Малиновского. А полученные от концерта три тысячи рублей были обращены на завершение строительства Народного дома. Не будет преувеличением сказать, что Народный дом — это детище не только Горького и Малиновского, но и Ф. И. Шаляпина. Ведь доходы от его благотворительных концертов, а также его единовременные пожертвования составили значительную часть всех затрат на строительство этого очага народной культуры в Нижнем Новгороде.

Нелегко далась Малиновскому постройка Народного дома. Вечная нехватка средств, постоянные требования подрядчиков расчета за выполненные работы, поиск новых источников финансирования строительства, каждый день все новые и новые заботы. Не все ли это имел в виду Шаляпин, изобразив архитектора в виде витязя в тигровой шкуре с плеткой в руках, «выколачивающего» постоянно недостающие деньги? И подписал: «Малиновский после постройки Народного дома».

На следующий день Шаляпин вместе с женой, Горький, Сулержицкий и ряд их друзей снова посетили дачу Малиновских на Моховых горах. И снова прогулки, песни, костры на берегу... И фотографирование на память.

Вскоре после концерта Елена Малиновская в письме благодарила Шаляпина за выступление, выска[illegible]в свое сожаление по поводу того, что ему пришлось самолично развозить приглашения начальству и городским тузам. Федор Иванович отвечал:

«Голубушка Елена Константиновна!

Получил Вашу записку и предо мной как вчера пронесся ясно чудный вечер нашего концерта, а вместе с ним и шумное, полное жизни послеконцертие.

Если начальство, а с ним вместе и истуканы с набитыми золотом лбами не пришли в наш концерт, то черт с ними, я об этом и не думаю, жаль, конечно, что несколько сотен лишних рублишек не попало в стены животворного, во всех смыслах этого слова, дома, но я

---

1. Рукопись воспоминаний Е. К. Малиновской в настоящее время хранится в Музее А. М. Горького: МОГ 9—3—1.

После концерта в честь открытия Народного дома. Нижний Новгород, 5 сентября 1903

думаю, что от этого больно очень никому не будет. «Голенький — ох, а за голеньким бог» — говорит пословица.

Я не знаю, как публика, но я наслаждался в этот вечер, как наслаждаюсь редко. Откроюсь Вам и скажу откровенно, что я как артист в этот вечер нравился самому себе, я пел, как пою сравнительно редко.

В заключение скажу Вам еще: «черт с ними».

Искренне жму Вашу руку и говорю Вам спасибо за все, за все, за все!

Передайте привет мой супругу и, если сможете, расцелуйте Катерину Павловну и Алексея с его малыми и старыми.

Федор Шаляпин»[2]

И вот Народный дом готов. Стал вопрос, как использовать его сцену. Очень жаль было отдавать ее в руки антрепренера. Тогда же по инициативе Горького решили организовать паевое «Горьковское театральное товарищество» для создания в Нижнем Новгороде общедоступного театра по примеру Московского Художественного. Пай определили в сто рублей и собрали немало пайщиков среди нижегородской интеллигенции. Затем Горький и Малиновские поехали в Москву привлекать новых пайщиков. Ими стали Шаляпин, К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, внесшие по пять паев, а также Л. Н. Андреев, М. Ф. Андреева, В. В. Лужский и другие. С. Т. Морозов внес двадцать паев. Идея создания такого театра в Народном доме увлекла руководство молодого Художественного театра, и ряд его «учеников и учениц» во главе с режиссером И. А. Тихомировым изъявили желание работать в труппе Общедоступного театра в Нижнем Новгороде. Уже в декабре 1903 года был дан первый спектакль. Но всего через полгода этот театр по ряду причин, прежде всего из-за полицейских преследований и финансовых затруднений, прекратил свое существование.

Ф. И. Шаляпина связывала с его нижегородскими друзьями и Шаляпинская школа — название это было предложено Горьким, на средства которого она была открыта в 1904 году

2. Письмо с купюрами впервые опубликовано в журнале «Огонек», 1975, № 44.

в здании старой дачи для крестьян села Александровка близ Нижнего. Федор Иванович попросил Малиновского спроектировать новое здание сельской школы и взять на себя ее строительство, пообещав постоянно оказывать школе материальную поддержку. Строительство нового здания было закончено к 1907 году, а в августе 1910 года Шаляпин вместе с Малиновским поехал в Александровку, осмотрел школу, встречался с ее учениками. Затем он пригласил их на свой концерт, который давал в Ярмарочном театре. А на следующий день была совершена прогулка по Волге. Пароход проплыл мимо хорошо знакомых артисту Моховых гор, от посещения которых сохранились добрые воспоминания. Команда парохода попросила Федора Ивановича спеть. И он спел одну из своих любимых песен «Из-за острова на стрежень...»

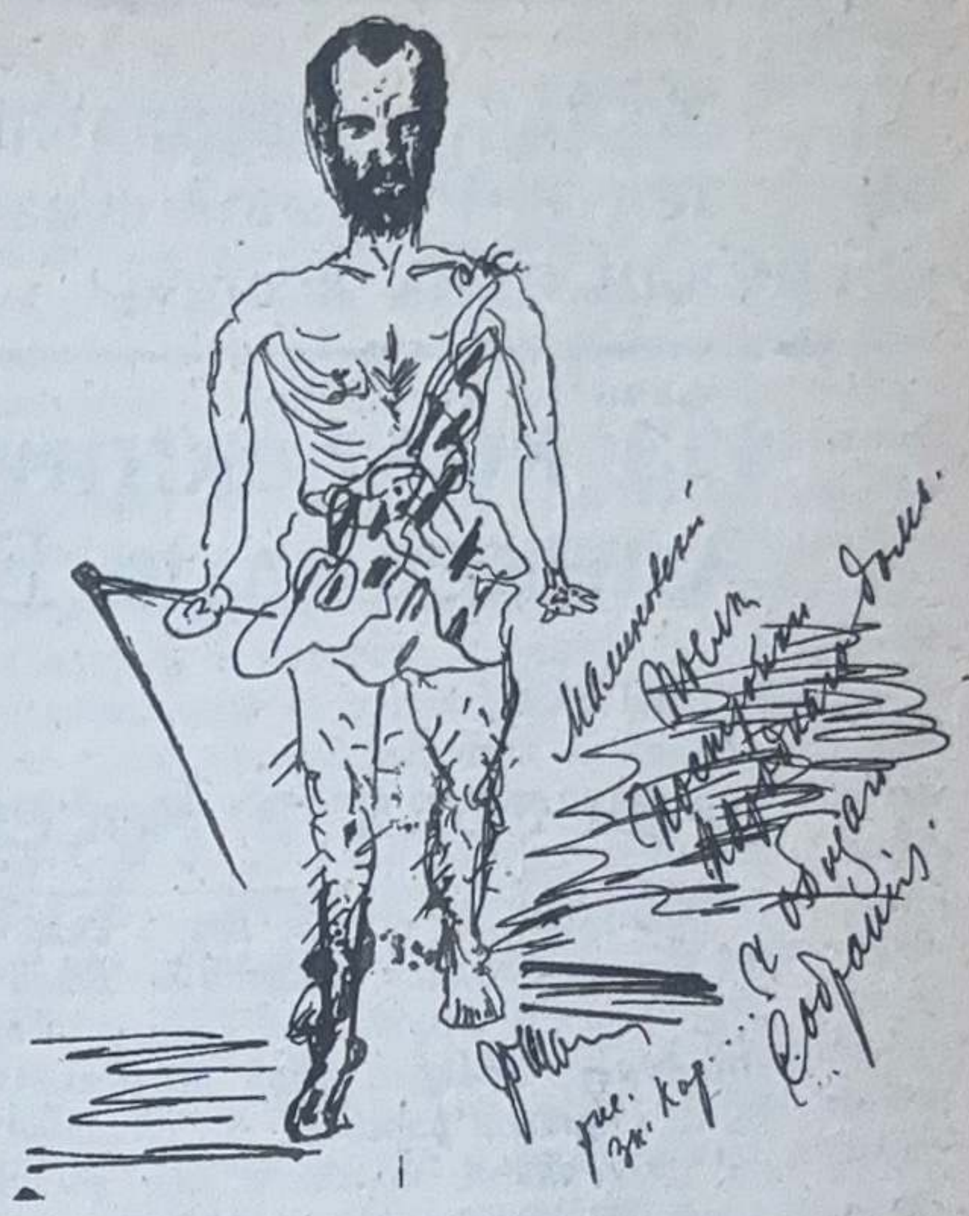
Дружеские отношения Шаляпина с Малиновскими продолжались и в дальнейшем. В послеоктябрьский период Е. К. Малиновская занималась вопросами организации театрального дела. В 1918 году она была назначена управляющей Московскими государственными (с 1920 года — академическими) театрами и одновременно в 1919—1920 годах — членом директории Большого театра, а с 1920 года — его директором. Шаляпин, живя в Петрограде, часто приезжал в Москву. Теперь их встречи большей частью проходили в деловой, служебной обстановке: это и совещания по вопросу объединения государственных театров Москвы и Петрограда в ассоциацию академических театров, заседания Репертуарной и художественно-музыкальной коллегии Большого театра, которая в 1919 году была заменена Директорией. В состав Директории Большого театра от оркестра вошел Шаляпин.

24 апреля 1919 года в Мариинском театре Петрограда состоялся юбилейный спектакль, посвященный 25-летию дебюта Шаляпина на этой сцене. Федор Иванович пел партию Демона в одноименной опере Рубинштейна. Е. К. Малиновская из-за болезни не смогла приехать на юбилей. На следующий день Федор Иванович пишет ей письмо:

«Милая Елена Константиновна!

Я очень сожалею, что беда помешала Вам приехать на моего Демона. Ну что ж делать — будем надеяться, что когда-нибудь, а может быть, и в недалеком будущем сыграем еще раз.

Я уже сказал Кубацкому о согласии вступить в Директорию Московск[их] театров. Признаюсь, что, с одной стороны, я рад этому, а с другой, очень боюсь, что не в состоянии буду по-настоящему соответствовать этому положению, так как работа в Петрограде час от



П. П. Малиновский.
Дружеский шарж Ф. И. Шаляпина, 1903

часу становится сложнее и сложнее. Ну уж как смогу!

Обнимаю Вас, милая Елена Конст[антиновна], и дружески жму Вашу руку — будьте здоровы.

Федор Шаляпин»[3]

Часто встречи с Шаляпиным происходили во время его спектаклей в Большом и других московских театрах. Иногда Малиновская обращалась к нему с просьбой об участии в массовых мероприятиях, проводимых в Москве. Так, например, в июле 1918 года она просила его выступить на концерте-митинге для призывников в Алексеевском училище 2 июля. Занятость обоих делами уже не давала возможности для прежнего общения. Да и время было иное.

3. Письмо с купюрами впервые опубликовано в книге «Ф. И. Шаляпин. Литературное наследство. Письма». Т. 1. М., 1976, с. 460. Примечательно, что это письмо написано незадолго до конфликта в Мариинском театре, возникшего у Ф. И. Шаляпина с «некоей дамой, коммунисткой, заведовавшей каким-то театральным департаментом». Она потребовала передать часть реквизита, костюмов и декораций провинциальным театрам, а Ф. И. Шаляпин возмутился таким требованием. Об этом он пишет в своих воспоминаниях «Маска и душа». В комментариях к одной из недавних публикаций указывается, что этой дамой была Е. К. Малиновская (см.: «Новый мир», 1988, № 6, с. 187). Сам тон приведенного выше письма, не говоря уже о дружеском характере длительных отношений с Е. К. Малиновской, убедительно свидетельствует, что Ф. И. Шаляпин не мог так пренебрежительно отзываться о ней в своих воспоминаниях. К тому же, сфера деятельности Е. К. Малиновской в то время была ограничена лишь театрами Москвы, а ее забота о сохранении российского театрального наследия общеизвестна.

Что такое театральный веер? Как и откуда он попал в Россию? Как люди «галантных эпох» понимали язык вееров?

Из коллекции Александра Васильева

А. Васильев

О веерах в России

В допетровское время, когда складных вееров в Россию не привозили, в боярском быту пользовались опахалами. Были они разных типов: русские делались в Москве, в мастерской Оружейной палаты, а привозные бывали обыкновенно восточными. Например, опахала царя Михаила Федоровича или царицы Евдокии Лукьяновны были «турской работы». По большей части это были «перейные» опахальца на деревянной, костяной или филигранной (с каменьями) ручке со вставленными в нее павлиньими или страусовыми перьями. Иногда экран этих опахалец делали матерчатым и достаточно простым. Известно конфискованное у князя Василия Голицына в XVII веке «опахало атлас алой, рукоять деревянная» и оцененный царевой казной в десять алтын, то есть в тридцать копеек.

У вееров были свои предшественники

Подобного рода восточные опахальца на ручках — ровесники истории нашей цивилизации. Китайские поэты относят возникновение веера в форме опахала к эпохе императора У-Вана, то есть ко второму тысячелетию до Рождества Христова. В древнем Египте опахало из страусовых перьев было одним из атрибутов величия фараонов. Подобного рода веера-опахала, прикрепленные к длинной ручке, носились часто лицами царской фамилии, имевшими специальный титул «носителя веера с левой стороны». В Индии и Персии опахала тоже встречаются с самых древних времен, судя по дошедшим до нас изображениям.

В древней Греции, на Крите и в Римской империи опахала восточных форм из листьев, перьев, тонких деревянных или костяных пластинок были также в широком употреблении. В древнем Риме, например, состоятельные дамы имели веера-опахала на длинных ручках, называвшихся по-латыни флабеллум, и, обмахивали ими молодые невольники — флабелеферы. Овидий упоминал и о маленьких римских опахальцах — табеллае, бывших в употреблении у римских денди, обмахивавших ими своих дам.

В Византии опахала на ручках вошли сперва в обиход христианской церкви. Подобного рода опахалами — рипидами — два диакона отгоняли мух от святых даров. Из Византии веера начали распространяться в варварскую, а затем раннехристианскую Европу. Упомянутое нами опахало рипида, одно из старейших, дошедших до нас, хранится сейчас во Флоренции во дворце Баргелло. Рукоятка его сделана из резной слоновой кости, а сам веер складной формы в виде кокарды выполнен из тонкого пергамента, расписанного евангелическими сюжетами. Он датируется IX веком и был выполнен во Франции в районе долины Луары.

Первые веера в Европе появились в XVI веке

Складные же веера полукруглой формы, необычайно распространенные в Европе и России в XVIII и XIX веках, появились примерно в XVI веке. Как пишет крупная американская специалистка по этому вопросу Нэнси Армстронг, складной веер, состоящий из ряда ребер, покрытых пергаментом, бумагой или материей, или же деревянных, черепаховых, перламутровых и костяных пластинок, был около 1517 года привезен в Европу из Макао португальцами вместе с иными дальневосточными редкостями. Именно из Португалии складные веера привезены были ко двору Тюдоров в Англию, а через Испанию этот тип вееров проник и в Италию.

В XVI веке, в эпоху Ренессанса, многие итальянские города выделывали веера, по-

добные китайским. Генуя, Сиена, Венеция и Милан изготовляли изящные подделки под восточную работу, так же, как и покрытые вырезанными из пергамента кружевом, имитирующим геометрический рисунок итальянского кружева «ретичелла» или испанского кружева «соль».

Во Франции первые веера появились в эпоху Екатерины Медичи, ставшей французской королевой в 1549 году.

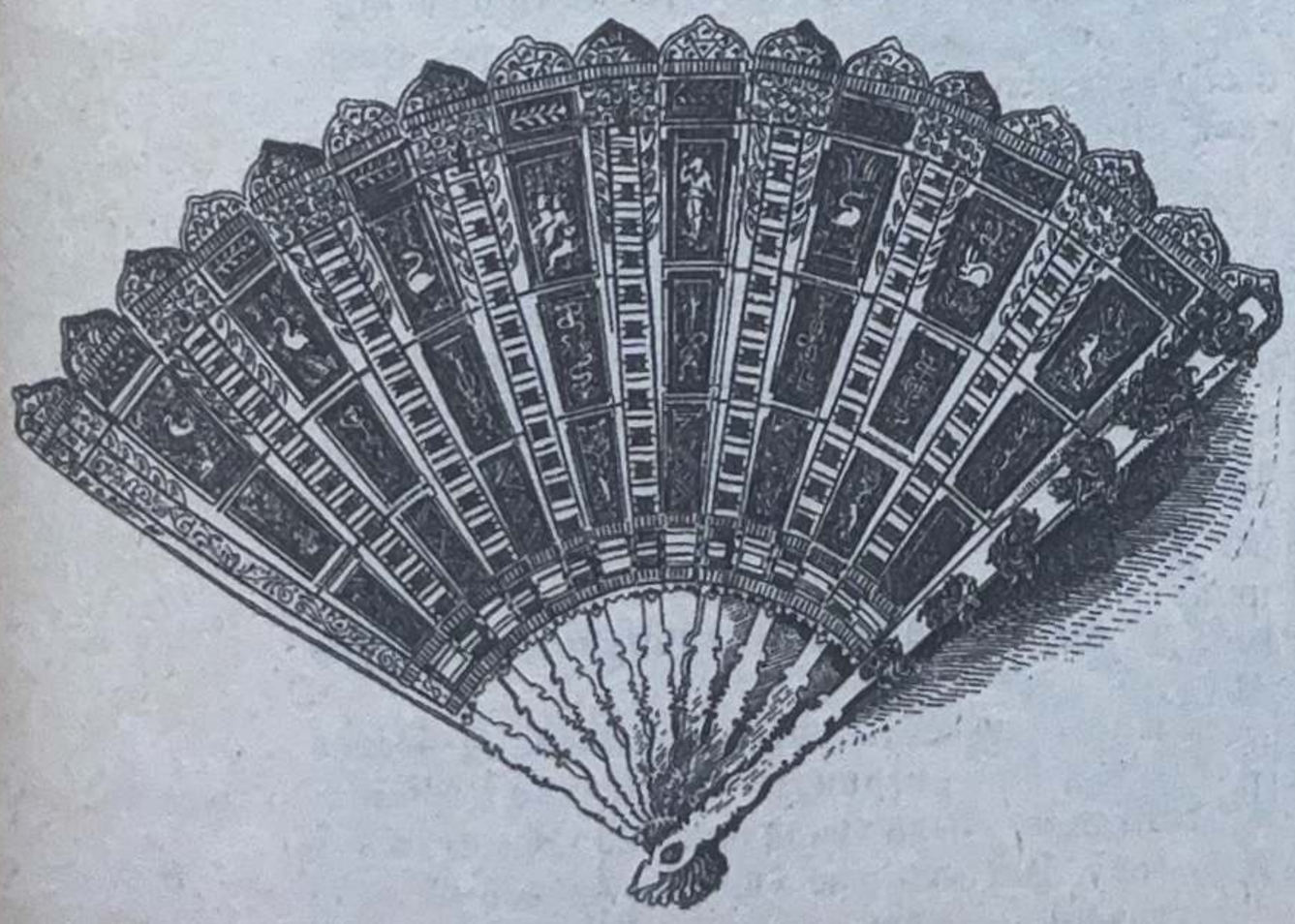
Во второй половине XVI века и в начале XVII веера часто использовали мужчины, употреблявшие их и в летнюю жару и при защите от огня каминов.

В допетровской России, как я уже указывал, складные веера были практически неизвестны: отдельные экземпляры подобных изделий, привозимых иностранцами, назывались в России «опахало харатейное згибное». Термин *харатейное* означал тогда пергаментное.

Веера стали расписывать. Расцвет расписных вееров в Европе приходится на эпоху Людовика XIV — Короля-Солнце, то есть на вторую половину XVII века, и Людовика XV, то есть на середину XVIII века.

Роспись вееров по пергаменту производилась в основном гуашью, при этом тематика изображаемого была чрезвычайно разнообразной. В XVII веке в росписи вееров преобладали китайские, галантные версальские и греческие мифологические сюжеты. В начале XVIII века появилась масса изящно трактовавшихся библейских и воздушно-пасторальных сюжетов. Во многих собраниях мира встречаются довольно часто сюжеты, приписываемые кисти Ватто, Буше, Фрагонара и других значительных художников «галантного столетия». Были такие веера и в утраченной коллекции из Эрмитажа. Но, к сожалению, подобные веера были по большей части всего лишь работой специальных живописцев второстепенного значения, пользовавшихся гравюрами с известных произведений.

Веер XVI века



В описываемый нами период над производством каждого драгоценного веера трудилось несколько мастеров различных профессий — среди них резчики, позолотчики, ювелиры, живописцы и прочие. Значимость веера как предмета изысканного быта и костюма времен мольеровских «Смешных жеманниц» превосходно объясняет созданный предусмотрительными дамами специальный «язык вееров». Язык этот представлял собой секретный код дам и их кавалеров, в котором, казалось бы, невзначай переложенный из одной руки в другую веер решал судьбу возлюбленного. Случайно оброненный, поднесенный к губам, открытый на четверть, резко сложенный, веер передавал разнообразные состояния души, скрытые желания, мог предостеречь или назначить свидание с указанием точного часа и места. «Язык вееров», так же, как и язык мушек на лице, цветов на платье или в букете, был необходимым элементом кружевной жизни в фарфоровых салонах.

С введением европейского — немецкого и голландского — платья во времена Петра Великого такие веера появились и в России. Вееров подлинно русской работы XVIII века сохранилось крайне мало. В большинстве своем тогда распространялись изделия привозные: саксонской, итальянской или французской работы. Из статьи В. А. Верещагина «Веер и Грация», опубликованной в журнале «Старые годы» в апреле 1910 года, мы узнаем, что один из пропавших вееров Эрмитажа был подписан *«веерным мастером Морозовым»*. В действительности же футлярные, парасольные и зонтичные мастера изготовляли лишь отдельные предметы.

В конце XVIII века в «Петербургских новостях» публиковались порой объявления о продаже атласных вееров новейшего изобретения с изображением *«аллегорического путешествия любви через море надежды»*, что явно указывает на их иностранное происхождение.

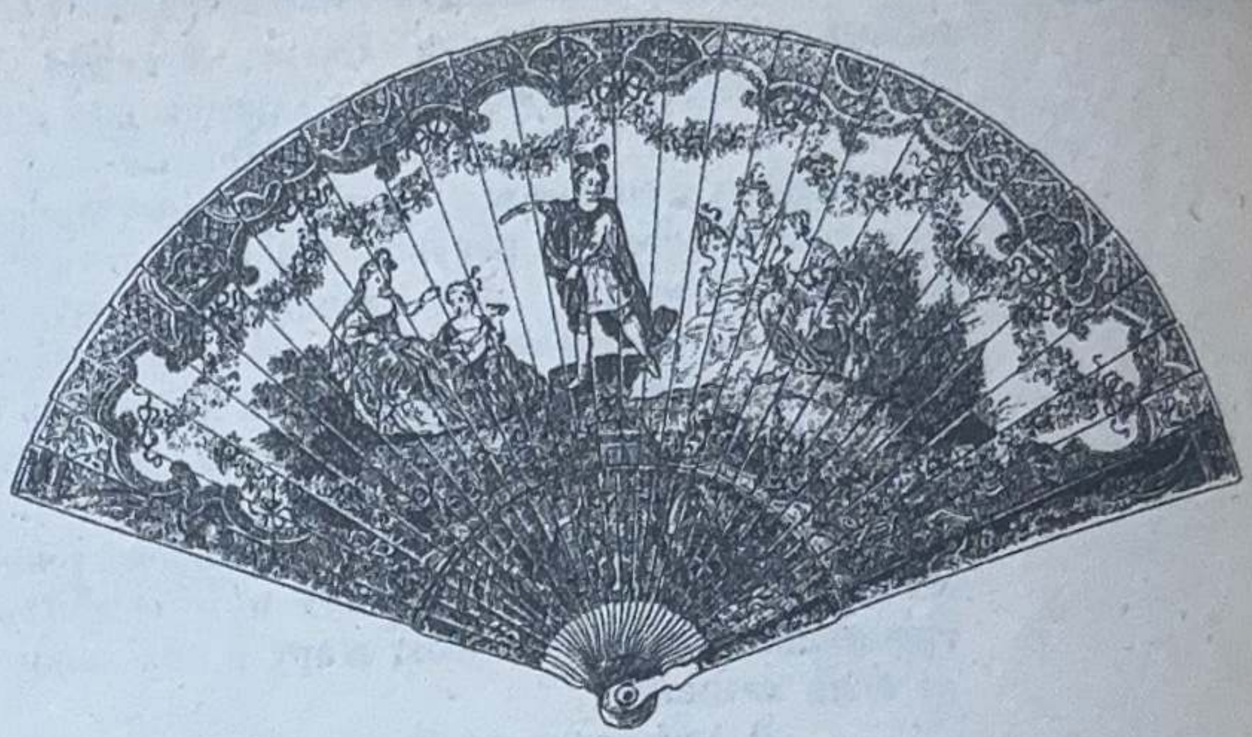
Уникальным собранием вееров русской и иностранной работы было пропавшее в 1924 году собрание Государственного Эрмитажа. По изданному в количестве тысячи экземпляров каталогу 1922 года и по личным воспоминаниям бывшего хранителя отдела вееров Дмитрия Дмитриевича Бушена (скончавшегося 6 февраля 1993 года в возрасте девяноста девяти лет в Париже), собрание это состояло из двадцати семи вееров. Из них двадцать пять принадлежали к старому собранию, один был получен в 1912 году, а последний, двадцать седьмой, поступил в ноябре 1922 года из Металлфонда РСФСР и ранее входил в состав коллекции коронных бриллиантов.

Коллекция, которая бесследно исчезла

Редкость, историческая и материальная ценность этих вееров заключалась в том, что все они принадлежали русским императрицам и частью упоминались, например, в списке драгоценностей Елизаветы Петровны, составленном Возжинским в 1761 году. Все они были с остовами, украшенными бриллиантами, изумрудами и рубинами. Девять вееров из этого уникального собрания имели остовы из чистого золота. Как вспоминал Д. Д. Бушен, императрица Елизавета Петровна жаловалась на тяжесть золотых вееров и неудобство их в связи с этим. Другие остовы пропавшей бесследно коллекции были прорезными — перламутровыми и позолоченными. Помимо ценности материалов, из которых изготовлялись и которыми украшались веера, огромный интерес представляли живописные сюжеты шести вееров русской работы. Один из них — старейший из русских вееров данного собрания — датировался 1730 годом и назывался «Триумф императрицы Анны Иоанновны». В центре композиции была изображена императрица, одетая в немецкое придворное платье с фижмами, окруженная греческими богами, рог изобилия и Правосудие с мечом и весами.

Другой веер елизаветинской поры на черепаховом, украшенном бриллиантами остове был расписан изображением мифа о Диане и Актеоне с группой обнаженных нимф. Веер этот был подписан художником Василием Никоновым в Санкт-Петербурге в 1752 году. На оборотной стороне было изображение Ариона, плывущего на дельфине, а сквозь пергамент просвечивала надпись: *«Веерный мастер Андрей Морозов»*. К деятельности этого мастера относится документ из книги высочайших повелений по придворной конторе за 10 декабря 1770 года: *«Веерному и футральному мастеру Морозову за употребленные собственные материалы к делу и за починку с 1752 по октябрь 1753 г. комнатных вееров и футралов уплатить 250 г.»*. Сумма эта в елизаветинские времена была немалая, и опоздание к оплате на семнадцать лет к этому обязывало.

Особенную группу составляли два русских веера, прославляющие битвы и победы. Первый — пергаментный, на золотом остове — был сделан в 1735 году, то есть в эпоху Анны Иоанновны. Рисунок на веере представлял собой сражение русских и турецких войск на фоне гористого пейзажа с крепостью. Другой — бумажный, с золотым резным и гравированным остовом — был *«времен очаковских и покоренья Крыма»*. Он был выполнен в Петербурге в 1775 году и подписан Г. Козловым. На веере было изображено нижнее течение и устье Днестра. На первом плане изображен русский лагерь, а с другой стороны — крепости с надписями: Белгор, Килия, Бендеры, Измаил и Хотин, а далее, на заднем плане,— Яссы, Бухарест и Дунай. На обороте этого веера были в перспективе изображены Сицилия, южная оконечность Апеннинского полуострова и Морея, со стоящими русскими кораблями и войсками с Андреевским флагом.



Веер эпохи Людовика XV, Франция, 1750 год

Еще два интересных веера были с архитектурными перспективами. Один — на золотом, украшенном бриллиантами остове. На нем нарисован был вид Большого Царскосельского дворца со стороны двора, с подъезжающей к нему каретой Елизаветы Петровны. Оборотная сторона веера изображала Царскосельский Эрмитаж и боскетный сад с гуляющими там придворными. Второй веер, тоже на золотом остове с бриллиантами и двумя камеями, подражающими античным, изображал перспективный вид дворца Пелла, загородную мызу императрицы Екатерины Великой, начатую по проекту архитектора Старова в 1784 году. Дворец этот до кончины императрицы закончен не был, а при Павле был разобран для постройки Михайловского замка и Казанского собора. Веер был уникальным сувениром этой забытой царской затеи.

Среди французских вееров середины XVIII века особенно ценным Тройницкий и Верещагин считали один веер с живописным изображением пасторальных сцен. Веер этот на перламутровом остове, украшенном бантами из мелких бриллиантов, считался долгое время принадлежащим кисти Франсуа Буше, хотя Д. Д. Бушен в этом сомневался.

Как украли уникальную коллекцию

Вся вышеуказанная коллекция вееров российских императриц, выставленная в громадной витрине, была украдена из Эрмитажа в 1925 году. Вот что мне удалось узнать об этом детективном сюжете от Д. Д. Бушена: *«Когда*

я узнал об этом варварском преступлении,— рассказал мне бывший хранитель коллекции,— *я был уже в Париже. Зал, в котором веера были выставлены, закрывался печатями на ночь. Вор спрятался на ночь в громадном футляре напольных часов зала. Вынув из витрины ценнейшие веера русских императриц, вор через окно во двор спустился на Канавку, где его и след простыл».* По-видимому, укравший не понимал ни художественной, ни исторической ценности эрмитажных вееров. Как выяснилось позднее, веера эти были все сломаны — вор интересовался лишь золотыми остовами и драгоценными камнями, в первую очередь бриллиантами, украшавшими их. Как рассказал мне Д. Д. Бушен, несколько месяцев спустя в районе станции Бологое по Николаевской железной дороге найдены были обрывки пергаментов с живописью, сорванных с веерных остовов. Вот так — «до основанья» — разрушался старый мир.

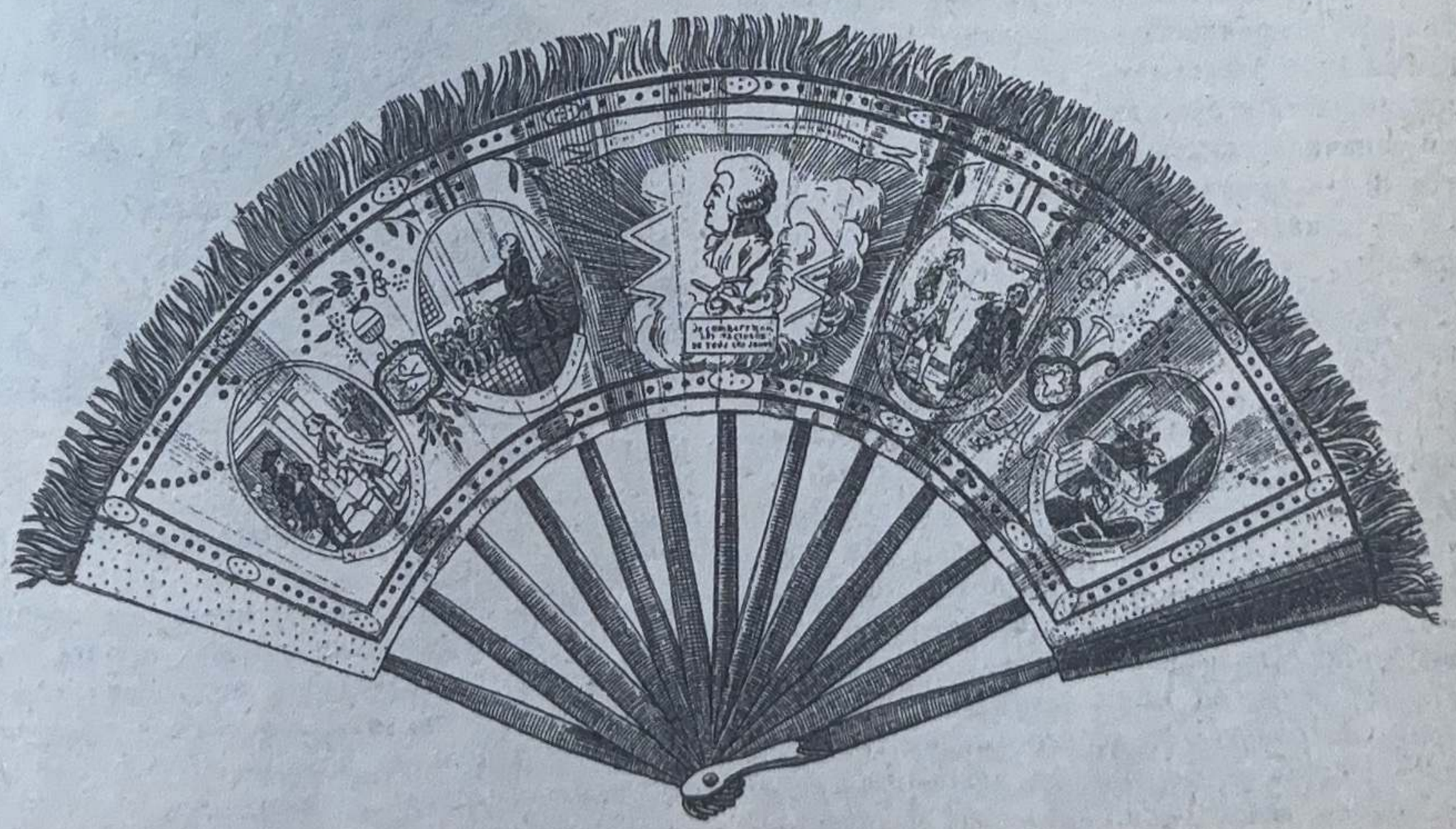
Трагически погибла уникальная коллекция из Эрмитажа, но чудом сохранились другие собрания. Крупным было, например, собрание коллекционера Ф. Е. Вишневского, выставлявшееся в подмосковном дворце графов Шереметевых в 1956 году. Собрание это, судя по имеющемуся каталогу, охватывало екатерининскую и павловскую эпохи, то есть 1770—1790-е годы. Остова вееров в коллекции Вишневского были костяными и позолоченными, а английская, немецкая и французская живопись на них ограничивалась пасторальными и мифологическими сюжетами. Всего на выставке было показано пятьдесят восемь вееров, из них пятьдесят из собрания Ф. Е. Вишневского, а восемь — из коллекций графов Шереметевых. Кстати, в самом дворце и театре в Останкино веера-опахальца были необходимой принадлежностью для защиты от жара каминов.

В описании Мраморного дворца, составленном в 1785 году полковником Буксгевденом, при описании почти каждого камина также указано на имеющееся при нем *«опахальце бумажное, на живописный манер печатное, с ручкой деревянной, у сей ручки половина вызолочена, а другая половина обшита тавтой».* Среди других крупных собраний вееров в России следует упомянуть коллекцию Л. И. Якуниной, описывать которую в данной статье не представляется возможным.

Веера вдруг стали маленькими и еле заметными

XIX век, наполеоновские войны и целая вереница художественно-ретроспективных и эклектичных стилей прошлого столетия — пора упадка культа веера. В эпоху Первой Империи во Франции, так же, как и в России *«дней александровых прекрасного начала»*, веера вдруг стали малюсенькими и еле заметными. Их делали сплошь из прорезной кости или черепахи. Во время расцвета тульских златокузниц, в 1810—1820-х годах, исполнялись в России даже веера из стали с алмазной огранкой. Такой веер, подписанный тульским мастером Брянцевым, хранился до революции в собрании М. А. Олив.

Несмотря на апологию, написанную веерам наполеоновской поры мадам де Сталь, веер в начале XIX века большой роли уже не играл, о чем свидетельствует факт появления вееров-лорнеток. Известная писательница, мадам де Жанлис писала в связи с этим: *«Раньше,*



Веер 1789 года (времен Французской революции)

когда краснели, когда хотели скрыть застенчивость или смущение, носили большие веера; веер был защитой, обмахиваясь им, можно было прикрыться. Теперь мало краснеют, не смущаются, не имеют никакого желания скрывать и носят неприметные веера».

Какой веер был у Татьяны Лариной?

С легкой руки Вальтера Скотта в эпоху романтизма началось увлечение рыцарским бытом. С ним возобновился интерес к вееру, имитирующему опахала времен Ренессанса или складной тип времен Екатерины Медичи. В пушкинскую пору, в 1820-е годы, доминировал тип маленьких прорезных вееров, затем появились более крупные, с печатной литографией.

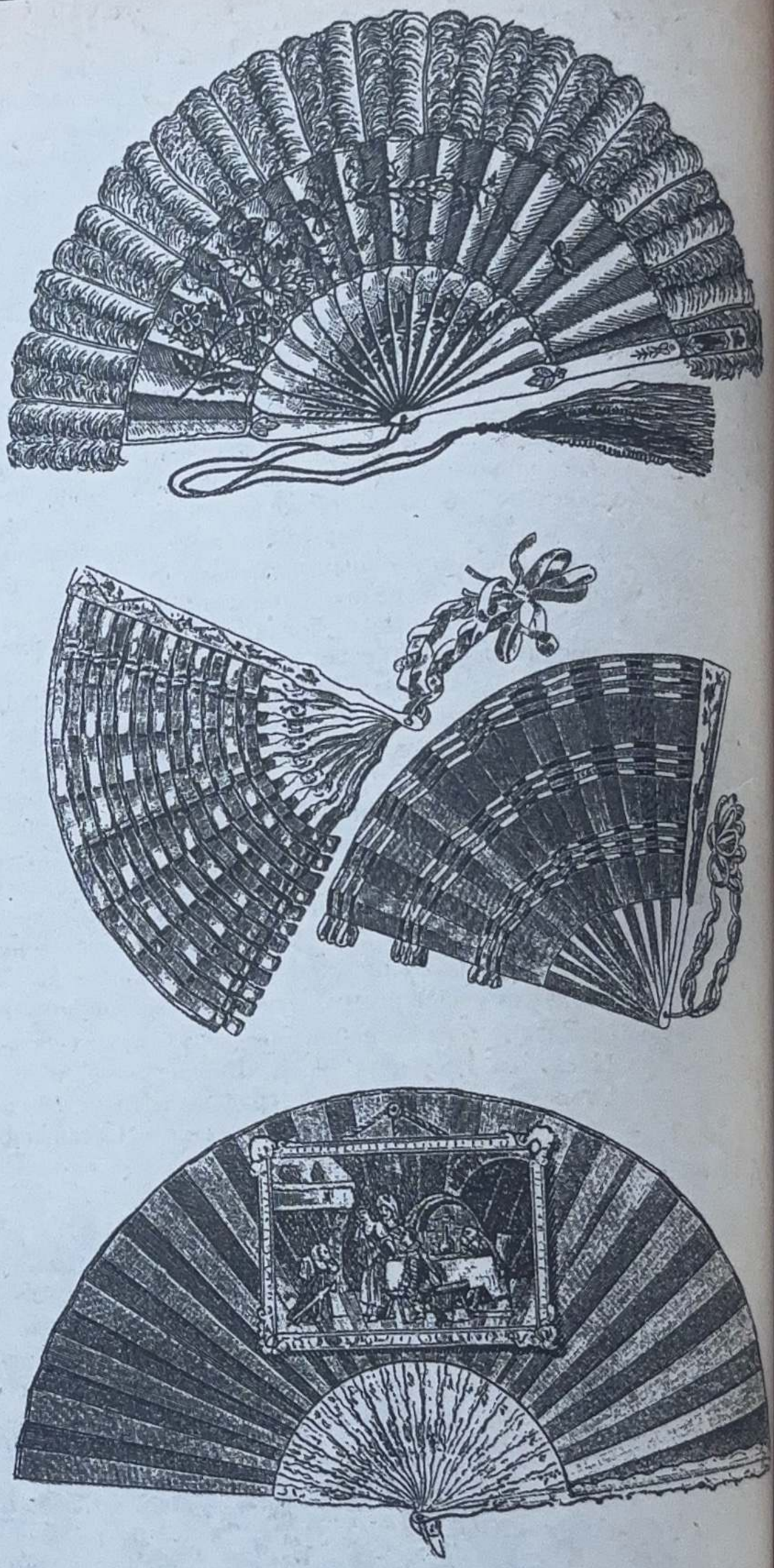
Поэтому странно мне видеть оперную Татьяну Ларину на балу у Гремина с громадным черепаховым веером из белых страусовых перьев, появившимся в Европе лишь в конце 1880-х годов!

Грустный факт упадка веерной технологии знаменует начало употребления кружева для их отделки. В России, особенно в 1850—1860-х годах, часто использовались привозные кружева Шантильи, брюссельская аппликация или тонкое елецкое кружево.

С самого начала XIX века все чаще стали употреблять в отделке вееров и стальные блестки. В моей коллекции хранится такой веер из резной кости, крытой лиловой тафтой с вышивкой блестками. Он был куплен моей прабабкой О. В. Чичаговой-Васильевой в 1860 году в Москве на Кузнецком мосту в магазине Море, специализировавшемся на веерах.

Судя по «языку вееров», употреблявшемуся в России в XIX веке, лиловый цвет веера означал искренность, вышивка серебром — скромность, блестки — твердость и доверие. Другие цвета в русских веерах прошлого столетия означали следующее: белый — невинность, черный — печаль, красный — радость, желтый — отказ, голубой — верность, зеленый — надежду, коричневый — недолговременное счастье. Черный с белым веер означал нарушенный мир, а розовый с голубым — верность и любовь.

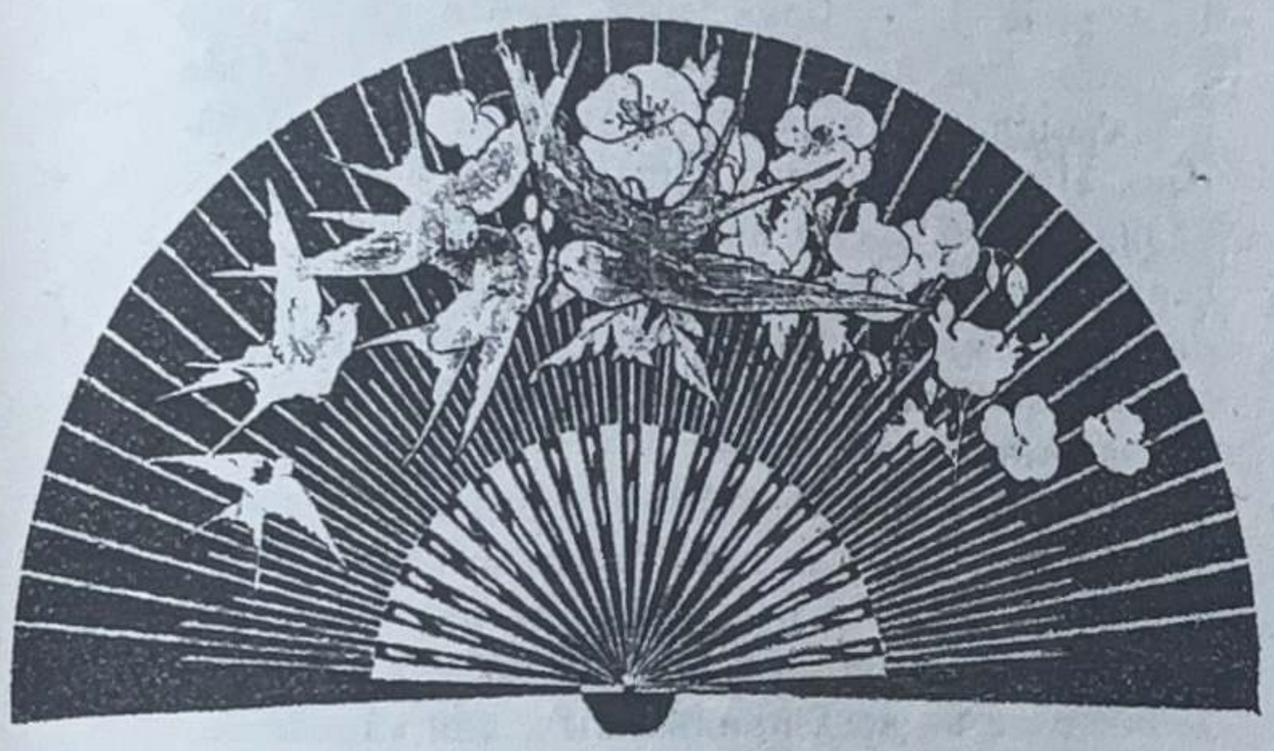
Полное описание секретного «языка вееров» было опубликовано в книге «Самый полный и верный оракул» книгоиздательства Е. Коноваловой в Москве в 1913 году. Там среди прочего говорится: *«Чтобы веером сказать «Мои мысли всегда с тобой» — наполовину открыть веер и провести им несколько раз по лбу; «Будьте осторожны, за нами следят» — открытым веером дотронутся до левого уха; «Я сделалась недоверчива» — барабанить закрытым веером по ладони левой руки; «Я к вам не чувствую приязни» — открыть и закрыть веер, держа его перед ртом; и т. д.».*



Веера 1880—1890-х годов

В этом же ценном документе сообщается: *«Веер собеседнику следует подать верхним концом, что означает не только симпатию, но и любовь. Для выражения презрения подать веер нижним концом. Подать же веер открытым не следует, так как это означает просьбу или же просто напрашивание на любовь».*

Открытие торговли с Японией, ввоз в связи с этим в Европу привлекательных и недорогих дальневосточных безделиц, в том числе и вееров, появление карсельских ламп, а затем и появление электрического освещения без жара, окончательно подорвало производство вееров в Европе и России. Из необходимого женского аксессуара веер превратился в претенциозное излишество. Свидетельство тому — появление в России во времена Александра II и Александра III огромных, непрозрачных, крытых кружевом «блонды» вееров системы «кабриолет», то есть с продернутой ленточкой. Подобный экземпляр русской работы 1870-х годов имеется в моей коллекции: веер этот декоративен, но не дает необходимого веющего эффекта.



Конец века, рождение стиля «модерн», огромный поток колониальных товаров — все это дало повод к появлению сравнительно недорогих, но страшно эффектных перьевых вееров. В России большим успехом — в столицах и усадьбах — пользовались цветные страусовые веера, а затем, в начале нашего столетия, веера из перьев орлов, во́ронов, райских и других экзотических птиц. Подобные зоологические чудачества часто украшались головками или целыми чучелами редких птиц.

Так как роль вееров постепенно сходила на нет, веера, сделанные из бумаги, стали использовать в рекламных целях. Так, в Петербурге и в Москве некоторые кондитерские фабрики и чайные дома Сиу, Абрикосова, Эйнема, Динга, Бормана выделывали подарочные бумажные веера. В эпоху триумфов Русских сезонов в Париже появились веера на темы Шехерезады бакстовских расцветок.

Так втихомолку закончилась удивительная история веерного производства. В эпоху чарльстона и Мистангетт вычурные и несоразмерные страусовые веера мелькнули и вновь скрылись за горизонтом.

В советской России 50-х годов во времена песни «Сталин и Мао слушают нас» вдруг вновь появились небольшие китайские веера из резного сандалового дерева, покрытого расписным шелком, но и они пропали совершенно, перестроившись, очевидно, в японские складные нейлоновые зонтики.

В. Верещагин

Веер и Грация

Происхождение веера в России так же темно, как и происхождение многих других отраслей отечественного прикладного искусства. Мы могли его заимствовать, подобно прочим европейским народам, у Дальнего Востока, он мог к нам перейти из Византии, мог, наконец, быть к нам занесен ганзейскими купцами. Как бы то ни было, но первые достоверные о нем сведения мы находим в различных описях царской казны XVII века.

Из этих описей мы узнаем, что веера, которые тогда назывались «опахалами», устраивались из перьев «струцовых» (страусовых) или же были «сгибные» из атласа или «харатии» (пергамента). У нас повторилась, таким образом, европейская мода начала XVII века, то есть одновременное существование двух форм вееров: веера из перьев, как на портретах Изабеллы Брант, Луизы де Тассис, Анны Век — ван Дейка, или Клары и Елены Фоурман — Рубенса, и веера с покрышкой, как у Поликсены Леганьес и маркизы Бальби — работы первого из этих мастеров и инфанты Изабеллы и Елизаветы Бурбонской — второго. Вся разница в том, что на Западе веер с покрышкой уже к 30-м годам XVII века окончательно вытеснил веер из перьев, у нас же последняя его форма продержалась в моде лет на сто дольше.

Описи царской казны дают, кроме того, основание предполагать, что опахала, которыми тогда пользовались и на мужской половине царского дворца, частью привозились из Византии, в дар царицам и царевнам, частью же выделывались в «Государевой Мастерской Палате». Привозные опахала бывали богато украшены золотом и каменьями. Так, у царицы Евдокии Лукьяновны было опахало «с искорка-

ми изумрудными, яхонтиками червчатыми и зерном жемчюжным, да травы золоты в яшме, турскаго дела», а у царицы Натальи Кирилловны — «перейное, черное, черен яшмовый, а в золоте в гездышках камышки чревчаты, яхонты и лалы и изумруды; на нем влагалище сафьян червчат басменой, цена пятьдесят шесть рублей, три алтына, две деньги. Прислал в дарех Государю Цареградский Патриарх Кирил с Архимандритом Филофеем».

Какое же значение могло иметь опахало в жизни русской женщины допетровской эпохи? Были ли у нее эти хрупкие ширмы, как у женщины Запада, орудием грациозного кокетства,— «скипетром безумия, повелевающим смертными», как говорит Фавар, или они не выходили из роли простого «снаряда для навевания на лицо прохлады», как эпически определяет их «Энциклопедический словарь»? Последнее определение, в данном случае, гораздо более соответствует истине.

Московская Русь никогда не признавала женскую личность самостоятельным членом современного ей общества. В этом сходятся все решительно исследователи ее жизни и быта. «Московского государства женский пол,— говорит Котошихин,— грамоте не ученые, породным умом простоваты и на отговоры не смышлены и стыдливы: понеже от младенческих лет до замужества своего у отцов своих живут в тайных покоях». Этими «тайными покоями» был терем — единственная тогда форма женской и девичьей жизни, созданная иноческими идеалами и поддерживаемая поучениями Домостроя и разных сборников вроде «Златоуста», «Измарагда» и «Пчелы», в которых женский вопрос рассматривался исключительно с отрицательной точки зрения. «Взор на женщину,— вещают эти сборники,— рождает уязвление, уязвление — помышление, помышление — разжение, разжение — дерзновение, дерзновение — действие, действие — исполнение хотения, исполнение хотения — грех, а грех — смерть». Можно ли при таких первобытных взглядах удивляться тому, что женщины, как утверждает тот же Котошихин, «мало зряху людей, но всегда в молитве и посте пребываху и лица свои слезами омываху»?

Эти горькие женские слезы продолжают проливаться до самого конца XVII столетия, до дней Софии Алексеевны. А более или менее свободное появление женщин в общественных и домашних собраниях относится лишь к 1718 году, то есть к появлению «устава об ассамблеях». Но и тут они на первых порах чувствуют себя неловко и стремятся удаляться от мужчин и если не танцуют, «то сидят вдоль стен как немые».

Едва ли, таким образом, можно сомневаться в том, что русская женщина XVII и начала XVIII веков могла обнаруживать присущее ее полу стремление нравиться и кокетничать только в редчайших случаях и лишь при исключительно благоприятных обстоятельствах. Вот почему можно с уверенностью предполагать, что одно из самых опасных орудий кокетства — веер — оставался в ее руках простым «снарядом» до тех пор, пока она не научилась пользоваться полученными ею при Петре свободой и доступом к общественной жизни. А эта наука ей далась только тогда, когда на ней появились роброны и фижмы, мушки и амбровая пудра, когда она узнала наконец, что такое «иноземная галантность» и из дородной боярыни стала стройной щеголихой второй половины столетия.

Русский складной веер заменил допетровское опахало, по всем вероятиям, при Екатерине I, которая уже имела свой двор с претензией на роскошь и сама была «слаба и роскошна во всем пространстве сего названия». Никаких, однако, следов своего существования за это время веер не оставил ни в царских хранилищах, ни в современной ему литературе. Самые ранние складные веера, которые мне удалось обнаружить, относятся к царствованию Анны Иоанновны.

В это время празднества и увеселения двора были так великолепны, говорит герцог де Лириа, что превосходили все им виденное при других дворах. Золото и серебро заблистали на всех придворных; для удовлетворения страсти Бирона к лошадям были заведены блестящие придворные экипажи; балы и маскарады стали обычными явлениями. Но все эти торжества и увеселения носили все тот же грубый характер, не смягченный ни воспитанием, ни обычаями того времени,— грубый у всех, начиная от самой Императрицы, с ее собственноручными расправами, постоянным обществом шутов и «ледяными» увеселениями. Каким-то действительно леденящим ужасом и мертвенным холодом веет от всей этой пышной эпохи, и не случайно, нужно думать, оба относящиеся к ней веера облечены в такие мрачные, не свойственные изящному вееру, оправы; один — в темную полированную сталь, а другой — в кованую медь.

Русский веер начинает оживать только в следующем царствовании. Елизавета Петровна была сама и кокетка, и красавица. Недаром один из современников, увидевший ее выходящей рано утром из французского посольства после веселого ужина у Шетарди, говорит, что «ее ослепительная красота затмевала восходящее солнце». Любовь Императрицы к нарядам, праздникам, балам, театрам и веселым развлечениям, ее приветливая любезность, легкомысленное изящество и грация не могли не отразиться на всех вкусах современной ей

русской женщины, а следовательно и на форме женских украшений. Веер того времени уже не облекается в холодную сталь или твердую медь, а оправляется в нежную черепаху, слоновую кость и золото. Изменяются и его сюжеты: это уже не суровые апофеозы кровавых побед, а мифологические сцены или прославление красоты Императрицы и блеска ее двора. На веер, наконец, появляется спрос, что доказывается одним из относящихся к ее эпохе вееров, подписанным именами русских мастеров — налево: «Wassiley Niconoff Pecit. 1752», а направо: «Веерной мастер Алексей Морозов». Веер этот, исполненный тушью и пером, изображает Диану, застигнутую Актеоном, а на обратной стороне — Ариона на дельфине.

Чрезвычайно интересен также веер, относящийся к самым последним годам Елизаветинского царствования и изображающий Царскосельский дворец с Эрмитажем. Он оправлен в эмалированную с бриллиантами ручку и состоит из массивных золотых листьев, на которых гравирован и чеканен восхитительный золотой лес с охотничьими сценами.

Этот веер мог бы с одинаковым основанием быть отнесенным и к первым годам Екатерининского царствования, и если я его считаю несколько более ранним, то только потому, что на одной из его сторон представлен выезд Императрицы в экипаже такой формы, которая была в моде именно при Елизавете.

Настоящий расцвет русского веера и его значение в жизни женщины начинается только со вступлением на престол Екатерины. «Женщины от природы весялее мужчин... состав их нежнее, и следовательно расположение живее и летучее», утверждает журнал «Всякая всячина» за 1769 год. И эту «живость» и «летучесть» показала, быть может, наиболее доказательно женщина именно екатерининского времени.

Если верить бесчисленным описаниям жизни и вкусов щеголихи второй половины XVIII века, которыми так изумительно богаты современные ей сатирические и модные журналы, основными ее чертами были ненасытное стремление веселиться и нравиться, привлекать к себе мужчин и затмевать соперниц своей красотой, изяществом и роскошью; никаких других помыслов, желаний и целей у нее не было.

Свободная любовь и постоянная перемена любовников были не только общепринятым обычаем, но чуть не оговаривались при замужестве. Щеголиха, «очень скоро истощив свою горячность на первом избраннике, переходила к новому. Редкий муж избегал превращения в рогатого скота».

Всякое серьезное чувство или привязанность мужа возбуждали в щеголихе возмущение и жалобы. «Что меня терзает до невозможности,— пишет одна из них,— это то, что муж влюблен в меня до дурачества, а к тому ж еще ревнив. Фуй, как его не ловко, муж растрепан от жены, ето радость гадко».

Все эти примеры, которые я заимствую из интереснейшей книги В. Покровского «Щеголихи в сатирической литературе XVIII века», приводят к тому несомненному заключению, что женщина Екатерининского времени была профессиональной обольстительницей и отъявленной кокеткой. А в руках кокетки веер, как известно, недолго остается одним «исправляющим должность Зефира».

И действительно, веер впервые при Екатерине получает значение символическое, служа выражением различных настроений и чувств. Мы узнаем, например, из журнала «Смесь» 1769 года, что «знающия свет женщины умеют опахалом изображать разныя страсти: ревность, держа у рта свернутое опахало, не говорить ни слова; непристойное любопытство, сохраняя стыдливость, закрывает лицо развернутым опахалом и смотрит на то сквозь кости опахала, на что стыдно смотреть простым глазом, а любовь играет опахалом, как младенцы игрушками, и делает из него все, что хочет».

Этот живой и образный язык опахала назывался в то время «маханием». «Махаться» значило кокетничать веером, «амуриться», и это слово не только свободно употребляется в разговоре, но проникает и в литературу.

В известной комедии Екатерины «Именины госпожи Ворчалкиной» одна из молодых девушек говорит про свою подругу: «Я знаю, что она глазеет на Таларикина и что у них великое маханье, но он ей в болванчики (мужья) не годится».

Одного любить не в моде,
Ныне машут по погоде,—

иронизирует старинная песенка по поводу женского непостоянства. «Ах, монкьор,— говорит какая-то ветреница,— ты уморил меня, он живет три года с женою и по сю пору ее любит. Ах необретаемый болванчик: с чужой женою и помахаться не смеет — еще и за грех ставит».

Но Екатерининский веер далеко не ограничивается одним любовным «маханием»; он становится также средством к обнаружению скрытых достоинств красавицы и то подчеркивает красоту маленькой ручки и изящного жеста, то выставляет и скрывает те прелести, которые как «возбуждающие благодати» могут сильно действовать на мужчин. «Великих дарований красавицам,— говорит

«Сатирический вестник» 1790 года,— свойственно иметь сведение о том, сколько раз можно махнуть веером, так, чтобы от сего косынечка, закрывающая их грудь, приняла то прелестное положение, при котором, вопреки булавок, видима бы быть могла восхищающая непорядочность; также известно им, сколько ударов веера потребно для того, чтобы сия косынечка паки закрылась, или сколько оных надобно для того, дабы приятным образом развевать свои волосы, придавая им такое восхищающее положение, которое кроме опахала никакя рука смертнаго доставить им не может».

Веер, наконец, заменяет собой любовную почту. На его листиках писались или прикреплялись признания, объяснения в любви, вопросы и ответы. Их содержание было самым разнообразным, а форма... но формой можно только безмолвно восторгаться.

И если «прекрасна энфидель» не желала или не находила возможным ответить на признание жестом, словом, символическим языком веера или «кибиточкой любовной почты», как тогда назывались маленькие табакерки, то в ее распоряжении было еще одно средство. Она могла дать знать своему обожателю о своем сердечном влечении какой-нибудь мушкой, налепленной на том или другом месте лица. И этим языком, таким же символическим и образным, как язык веера, щеголихи владели в совершенстве.

Веер Екатерининской эпохи явился, таким образом, вместе с табакеркой и мушкой, обладателем самых сокровенных тайн женщины, верным хранителем тех трепетных волнений ее сердца, которые, вопреки всякой буржуазной морали, вдохновляют веками человеческий гений.

Разыгравшаяся во Франции в 1789 году мировая трагедия, резко изменив эстетические взгляды человечества на все отрасли искусства, не могла не отразиться и на веере. Аллегория героическая Людовика XIV и любовная — его преемников уступает в нем место, хотя и не надолго, аллегории политической. Вместо очаровательных пастушек и изящных маркиз на веере появляются эпизоды из Революции и портреты знаменитых ее деятелей: Робеспьера, Дантона и Марата; вместо стрел купидона — меч правосудия и скрижали закона, вместо любовных мадригалов — символы свободы, равенства и братства.

Нужно ли настаивать на том, что все эти эмблемы были тогда еще более чужды русской жизни, чем в настоящее время, и что воплощаемые ими символы никоим образом в нашем искусстве отразиться не могли?

Веер конца XVIII века продолжает у нас жить традициями французской монархии Людовика XVI и, благополучно миновав политическую аллегорию французского революционного веера, переходит в начале XIX столетия непосредственно к аллегории сентиментальной. Русская женщина того времени, полная самых «чувствительных» настроений, открывая свою грудь «всему скорбящему и угнетенному», обвевала ее плакучими ивами, слезницами, урнами и храмами дружбы, вышитыми и окаймленными на ее веере серебряными блестками или пальетками.

Я сам еще помню такой именно веер у одной почтенной старушки, скончавшейся лет двадцать пять тому назад. Я любил у ней бывать и выслушивать ее бесконечные рассказы о том сказочном, неведомом мне времени, где все, конечно, было лучше — и люди, и нравы, и жизнь, и природа. С веером своим старушка никогда не расставалась, и он для меня всегда приветливо блестел в ее дрожащих старческих руках.

«Гуляла я как-то раз по набережной с одной близкой мне родственницей,— вспоминала она однажды.— Когда мы поравнялись с Зимним дворцом, к нам подошел шедший навстречу щеголеватый военный и, вежливо раскланявшись, спросил по-французски о здоровье моей матери, тогда опасно заболевшей. Я его сначала не узнала. Это был Император Александр».

«Александр II?»,— рассеянно спросил я.

«Александр I»,— с укором ответила старушка и слегка ударила меня веером по руке. И со старого веера скатилось несколько серебряных слезинок. Я подобрал эти блестящие слезинки и до сих пор еще их бережно храню по непонятной мне самому сентиментальности.

Апрель 1910

«Старые годы». Ежемесячник для любителей искусства и старины

Год Мейерхольда

Мейерхольд, стянув в единый узел
комедию дель арте и китайский площадной театр,
гамлетову «Мышеловку» и мистерию, совершил
открытие, достойное солидного ученого куда более,
чем импульсивного артиста.

Ирина Уварова

Мейерхольд: новейшие искания, заветы древности

От автора

Начатая в 1966 году, моя диссертация была допущена к защите только в 1981 году («Традиции старинного театра и русские сценические искания начала XX века»), она — как это отчетливо видно сегодня — типичный плод 60-х. О чем свидетельствует хотя бы магелланов пафос, свойственный всем нам тогда.

Книга М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» практически совпала по времени с публикацией первого сборника, посвященного Мейерхольду. Книга Бахтина вышла в 1965 году, сборник воспоминаний «Встречи с Мейерхольдом» — в 1967-м, двухтомник «В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы» — в 1968-м; наконец, книга К. Л. Рудницкого «Режиссер Мейерхольд» — в 1969 году. Таким образом, в жизнь моего поколения два имени вошли почти одновременно. Эта случайность (если в культуре вообще есть место случайности) оказалась для меня очень значимой. В свете мощной и магнетически привлекательной концепции Бахтина искания Мейерхольда в направлении традиционных театров начинали обретать новый глубокий смысл. Мейерхольд увязывал в единый узел комедию дель арте и китайский площадной театр, гамлетову «Мышеловку» и средневековую мистерию. Он совершил открытие, достойное солидного историка куда более, чем импульсивного артиста. Он вычислил единую систему или же, можно сказать, добрался до затонувшего материка предтеатра, от которого остались лишь отдельные островки, разбросанные и затерявшиеся в мире: это или деревенский обрядовый театр, или театр кукольный, или кабуки. Я рискнула назвать эту культуру мистериально-карнавальной, она не менее стара, чем человечество, и сохраняется в коллективной душе, в атавистической памяти. Сейчас никого не озадачит, если сказать, что свои авангардные постановки Мастер выстраивал на прочном фундаменте, слагаемом из обломков старинных театральных форм. В 60-е же годы это звучало непривычно. Вылупившись не ко времени, моя диссертация буксовала, что в конце концов предоставило мне благодатную возможность и далее изучать удивительное явление — театр мистериально-карнавального начала, присущий не только культуре, но и природе. Это занятие стало пожизненной привычкой.

Случилось так, что когда передо мной только-только приоткрывались двери в «страну чудес» (как говорил Мейерхольд), мне посчастливилось встретиться с молдавским фольклорным театром, прекрасно сохранившимся экземпляром древнего грандиозного действа. Понять мое впечатление можно, лишь представив себе, что мы идем в зоопарк и встречаем там живого бронтозавра. Самое же поразительное было: при всем простодушии, при грозном величии, этот фольклорный спектакль, показавший едва не первобытные законы игры и поведения,— словно бы пользовался указаниями Мейерхольда.

Мне досталась уникальная возможность сравнить «подлинник» с эстетизированной, творчески освоенной Мейерхольдом копией. Совпадения были объяснимы не только гениальной интуицией режиссера, но и усиленным размышлением над мистерией в кругах символистов. Недавно этнограф Е. В. Ревуненкова, анализируя миф и обряд, написала о том, сколь плодотворны с точки зрения современной этнологии наблюдения отцов символизма, пытавшихся возродить ритуальную драму (см.: Е. В. Ревуненкова. Миф, обряд, религия. М., 1992).

Сейчас, вернувшись к моей диссертации, сокращая и редактируя текст, я отдаю себе отчет в том, что многое там сегодня представляется наивным. Что-то было додумано мною с тех пор, что-то написано (хотя бы в авторском номере «Декоративного искусства» 1991, № 3 — «Серебряный век»). Естественно, что изменились мы сами. В 60-х годах мистериально-карнавальная культура виделась пережитком, последним, на глазах исчезающим островком таинственной древней цивилизации, а стремление реформаторов

театра возродить эти формы воспринималось прекрасной утопией, но все же утопией. Ныне же очевидно, что они были, скорее, мрачноватыми футурологами. Мистериально-карнавальная культура, как и все мифологическое сознание, не просто доказала свою удивительную живучесть — стало ясно, что, зародившись вместе с человечеством, она и умрет только вместе с ним.

Опустив описание поисков Брюсова, Евреинова, Иванова и многих других, предпринятых в том же направлении, я решаюсь представить часть моего давнего исследования, посвященного эпохе Серебряного века. Нужно только помнить, что солидный возраст этой работы превращает ее также и в рассказ о времени 60—70-х годов.

Публикация задержалась на пути к читателю всего на пятнадцать лет.

И. У.

Высокое назначение

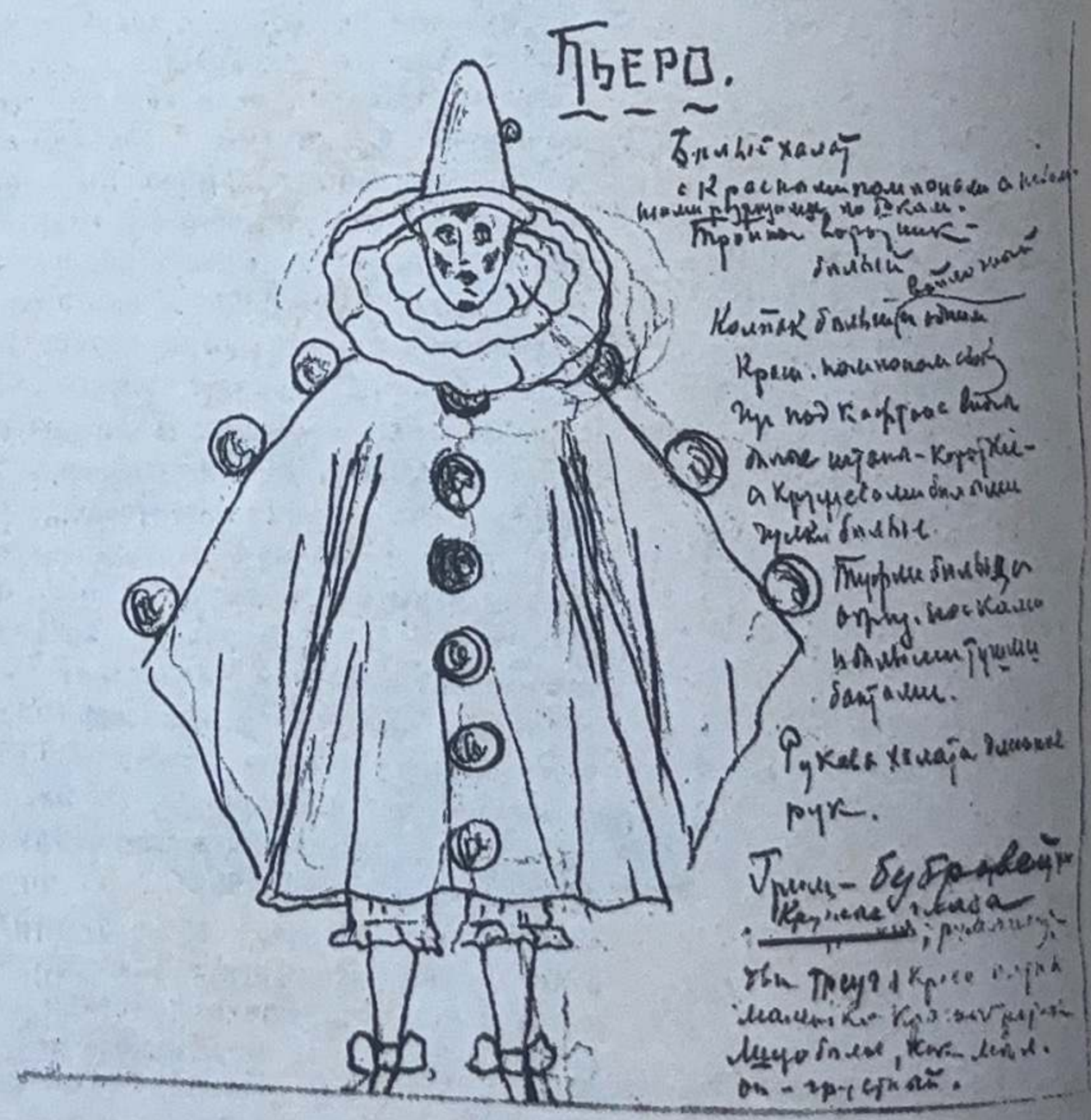
Мистерия

Начиная с 1904 года, в период, охвативший более десяти лет, Мейерхольд последовательно и упорно обращался к театральным формам, хранившим «заветы древности».

И хотя идея создания театра Будущего на основе древних соборных зрелищ была коллективным творением вождей символизма, роль Мейерхольда в освоении опыта старинных театров совершенно исключительна. Он конструировал старинные формы, возрождая дух древнего театра и угадывая скрытые в нем действенные пружины. На путях странствий по древним театрам Мейерхольда поджидали скандальные провалы и столь же скандальные победы. В такие длительные и рискованные экспедиции в прошлое, пожалуй, до него не пускался никто. Замечательно его проникновение в сущность любого старинного театра. За десять лет его душа побывала в оцепеневшем корпусе исполнителя первого миракля, охваченного ужасом перед лицом Рока, в пестрой шкуре Арлекина и в гибком бескостном теле Пьеро. О Сен-Жерменской ярмарке он говорил так, как будто она шла на Масленице в его Пензе.

С легкостью героев Гофмана проходил он в прежние эпохи через двери, раскрытые его веком. В жизни того времени открывалось немало таких скважин, поэты и художники удалялись сквозь них в минувшие миры — Вячеславу Иванову и Ремизову они были ближе, чем сложный двадцатый век, и с той же легкостью, что и Мейерхольд, эмигрировал в давние эпохи Евреинов. Но странствия Мейерхольда были прагматичны и деловиты. Он нырял в глубины веков, чтобы вынырнуть с добычей, и все добытое нес в свой век, пристраивая к новому театру. Обладая истинным лицедейским даром, он был актером комедии дель арте по природе своей,— но, меняя маски, он всегда оставался самим собой, Мейерхольдом, актером и режиссером. Реставратором старинных форм он не был, он мог быть только новатором. Потому и методом его была не реставрация, но техника условных постановок.

Он начинал с мистерий и пришел к арлекинадам, начинал в лоне символизма и с ним расстался, уходя от мистериальных форм. Однако, причисляя себя к могучей армии символистов, он готов был в 1906 году принять руководство театром «Факелы», этим грандиозным утопическим Театром Будущего, где зрители, актеры и поэты-протагонисты должны были совместно вершить древнее действо античного характера. Этот замысел вызвал огромный интерес общественности, но и горестное недоумение Л. Гуревич[1], а И. Анненский был искренне расстроен, когда мечтания Вяч. Иванова о «хмельных менадах» не осуществились[2]. А. Аверченко пародировал и комментировал: «Жасминовые тирсы наших первых менад примахались быстро, [...] ничего нельзя поручить русскому человеку. Дали ему в руки жас-



Ф. Комиссаржевский (?). Костюм Пьеро

миновый тирс, а он обрадовался, и ну махать им, пока не примахал окончательно»[3].

В реальности Мейерхольд сделал ставку на мистерию средневековую, в коллективных мечтаниях об античном театре участия почти не принимал. Вообще он до времени предпочитал проводить свои опыты камерно (что не мешало иметь в перспективе массовое всенародное действо).

Эсхатологических настроений по поводу мистерий он не разделял, напротив: мистерия для него «скрывает в себе неумолимый призыв к жизни»[4]. В средневековой мистерии он это видел. Может быть, дело еще и в том, что средние века были созвучны искусству начала столетия, ближе к символизму. Во всяком случае спектакли по Метерлинку решались им в категориях средневековой культуры.

Театр и поэзия предвосхищали изыскания ученых, серьезная медиевистика в России набирала силу позже. Как выяснилось, некоторые эмпирические находки Мейерхольда в глубинах времен не противоречили тому, о чем потом писали Л. Карсавин и П. Бицилли.

Н. Ульянов. В. Мейерхольд в костюме Пьеро

Символика средних веков рисовала картину цельного мироздания, где все имело сокровенный смысл, все было символично и удвоено: в небесах располагались прототипы явлений, на грешную землю проецировались их отражения, а пространство, как пишет А. Я. Гуревич, обретало новое дополнительное измерение, «невидимое глазу, но постигаемое»[5].

Но и на карте вселенной, созданной общими усилиями символистов начала века, небесам отводилось не менее значительное пространство. Там располагались «миры», оттуда в сердце поэта поступали вести о небесном образе. Но в отличие от счастливого художника XIV века, который радовался, воплощая свое откровение и видение, Блок испытывал приступы душевной боли от того, что небесный «Лучезарный лик», соприкасаясь с землей, утрачивает чистоту и божественность, обращается в мертвую куклу.

И прежде чем говорить о том, как воссоздал Мейерхольд элементы мистерии средних веков, наверное, нужно сказать вот о чем. Для человека средневековья «Земля представляла собой сцену, на которой происходило взаимодействие Бога, дьявола и человека. На ее поверхности сходились столь резко разделенные до тех пор стороны и разыгрывали здесь великую «божественную комедию искупления»[6].

А Мейерхольд этого основного для христианства соотношения сил как бы и не видел. «Прихожане», посещающие радения символистов в «Башне» Вяч. Иванова, вообще не видели беды в том, что «дьявольские миры» Блок располагал вверху, на небесах.

Средние века твердо знали, что мир «трехэтажен» и что небеса могут принадлежать только Богу.

Мейерхольд не был богостроителем, не стал богоискателем, не сопровождал Соловьева в его паломничестве в Египет, куда тот в реальности отправлялся на свидание с Лучезарным ликом. Многих в ту пору волновало божественное и далекое, Мейерхольда же — только далекое. Он проповедовал, пророчествовал, объяснял необходимость возвести театр-храм вместо ненавистного ему натуралистического театра, который обвинялся во всех грехах. Но храма без божества не бывает, как заметил А. Белый, а храм Мейерхольда, откровенно говоря, пустовал. Хотя где-то поблизости от него обитал Рок, символ зловещий, символ туманный, лишь относительно приближенный к миропорядку христианской доктрины. Потом, уже «переболев» средневековой мистерией, Мейерхольд снисходительно жалел того, кто в нее верил; но он сохранил убеждение в том, что действо такого толка может оказывать решительное влияние на жизнь. В магию искусства он уверовал как раз при встрече с Метерлинком, вынес ее из своих экскурсов в средние века и пронес далее, в свои балаганные постановки, в спектакли советского театра.

Тот, кто знаком с исследованиями этнографов и антропологов в области магических практик древних обществ, безусловно не пройдет мимо этой стороны деятельности Мейерхольда.

Но для того чтобы выходить на такой путь, нужно было все-таки отождествить себя с избранной личностью, со жрецом, с шаманом, с пророком в пушкинской трактовке. Осознание своей миссии, своего исключительного «я», своей ведущей роли в ответственных процессах преображения мира силою искусства — это, конечно, наука символистов. Поэт, он же Пророк (или же режиссер), должен преодолеть противостояние поэта и черни, примирив их в большом всенародном искусстве, потому что ему даны ключи от народной души. Ключи эти хранятся в символах. Владея символом, поэт организует всенародное искусство, из символа разовьется миф, миф будет всенародно пережит в мистериальном действе, всеобщий катарсис — залог всемирного очищения, искусство выполнит долг врачевания и так далее. Конспективный пересказ Вяч. Иванова в сущности невозможен, у него стиль — способ постижения истины, форма, дающая импульс к движению мысли.

Но осуществить столь высокое назначение, создать столь ответственное искусство пророк может, только постигнув таинство учения о символе. Иванов видел символ подобным кристаллу, но этот кристалл наделен душой. Он сколок с вечности, в нем отражаются обе реальности, в нем можно прозреть внеземные видения и их воплощения на земле. Символ неисчерпаем и беспределен, он таинствен, многозначим, многомыслен. «Подобно солнечному лучу, символ пронизывает все планы бытия и все сферы сознания»[7],— пишет Иванов; а главное свойство символа — «превращать интимнейшее молчание индивидуальной мистической души в орган вселенского единомыслия и единочувствия»[8].

Именно в этом направлении Мейерхольд и двинулся, именно так прочел Метерлинка, именно такие символические потенции отыскал в мистерии.

Мистерия не автономна, но она есть один из полюсов оси. Другой полюс — арлекинада. А ось — Рок и положение человека во вселенной — это ось трагедии[9]. Чрезвычайно важно, что Мейерхольд видел очертания целого материка этой допотопной мистериально-карнавальной культуры.

Пространство мистерии

Кризис реалистического искусства, кризис театра натуралистического направления накладываются на глубокий кризис позитивизма. Говорить о критических точках состояния искусства начала века вне этого всеобъемлющего контекста нельзя.

На рубеже веков жажда познания, неудовлетворенные предчувствия не вмещались в рамки видимого, обозримого пространства. Можно сказать, что позитивизм выступал в роли Птоломея, символизм претендовал на роль Коперника.

Мейерхольд к этим умонастроениям не остался глух, повел на театре войну с коробкой-сценой, она была как бы моделью трехмерного мира, мира, измеряемого в трех направлениях. Трехмерность начинала выглядеть предосудительно в глазах мистов. «Петербург: четвертое измерение [...], отмеченное лишь точкою; точка же — место касания плоскости бытия к шаровой поверхности громадного астрального космоса — точка во мгновение ока способна нам выкинуть жителя четвертого измерения, от которого не спасет и стена»[10],— так Белый писал об особенностях Петербурга, его мистического или метафизического пространства; его остро чувствовали и Гоголь, и Достоевский.

Что ж, все-таки для Мейерхольда проникновения в другие измерения начались в Москве на Поварской, но как-то вполне закономерно передвинулись в Петербург. Мистерии в духе средних веков располагали удаляться от представлений о ренессансной перспективе. Ведь весь склад миропонимания символистов вел к тому, что за пределами визуально постигнутой реальности должны начинаться окраины безбрежности, невидимых иных миров. Чтоб к ним приблизиться, художник должен отказаться от построений пространства по законам прямой перспективы.

П. Флоренский видел порочность прямой перспективы в том, что она ориентирована на единственный пункт пространства, на точку зрения художника[11]. За точкой пересечения линий в далеке по существу уже ничего быть не могло, и ренессансная коробка-сцена являла собой образчик такого ограниченного мира. Между тем обратная перспектива, известная старинным мастерам, а более всего иконописцам, не замыкала мир в точке пересечения всех линий. Напротив, раскрывала глубины. Художники-примитивисты, перспективы не знавшие, рисовали «задник» — ширму или пейзаж — плоский, как стена. За ним царила «божественная мгла». Прямая перспектива вытеснила божественную мглу. Так что, когда мы читаем, что Мейерхольд был внимателен к картинам старинных мастеров, как чтил и Перуджино, и Джотто, нужно помнить: его влекла не только и не столько декоративная сторона живописи, не только расположения групп, годные для мизансцен, и даже не только позы. Тут важен был «плоский мир», он словно бы становился иллюстрацией к положениям Георга Фукса о рельеф-сцене. Немецкий новатор двинулся в сторону двухмерного мира, известного средневековью, он

учил, чтобы сцена теряла глубину, обращаясь в живой барельеф[12]. Фукс был для Мейерхольда большим авторитетом.

В «Смерти Тентажиля» он сразу взялся за дело, сгоряча приняв все это излишне буквально. Придвинул писаный задник почти вплотную к актерам. Совсем как у Джотто.

Сохранились эскизы Судейкина к мизансценам, они выполнены в духе примитивистов, весьма сходно с тем, как рисовали когда-то, хотя наивность излишне подчеркнута. На эскизах группы монолитны. Игрена с Тентажилем, конечно, вторят позам Мадонны с младенцем. Но на заднике изображен замок, гряда кипарисов — довольно банальный пейзаж, не то итальянский, не то крымский. Голубоватая дымка дали, голубой тюль; нет, это никоим образом не соответствует старым мастерам, так передавалась удаленность в том театре, с которым молодые новаторы повели войну. Что же, разве и Мейерхольд, и Судейкин не заметили, что на «задниках» старинных картин и гравюр совсем по-иному решалась задача удаленности? Пожалуй, не обратили внимания: на то, что мир имеет вертикальное строение у средневекового художника, на то, что дальние планы рисованы были вверху полотна, ближние располагались в нижней части.

Да кроме того — о какой условности пейзажа вообще могла идти речь в те давние времена, когда каждая малость сущего являлась художнику одухотворенной частицей мироздания, и в картине мира все было одинаково интересно, все любопытно ему; в таком пространстве все одинаково удалено. «Уж не Иерусалим ли это?» — спрашивали паломники, идущие ко гробу Господню и задававшие такой вопрос у стен каждого европейского города.

В работе над «Смертью Тентажиля» был отвергнут макет. Отказу от макета сам Мейерхольд придавал едва не революционное значение. «Макетная мастерская вдруг помрачнела [...]. Все поняли: раз клейка макетов так сложна, значит, сложна вся машина театра. Вертя макет, мы вертели в руках современный театр. Мы хотели жечь, топтать макеты; это мы приблизились к тому, чтобы топтать и жечь устаревшие приемы натуралистического театра»[13].

Столь бурную реакцию на эпизод в макетной принято объяснять неопытностью Судейкина — Сапунова в клейке макета. Что, конечно, не лишено оснований. Однако Мейерхольд прав: «Вертя макет, мы вертели в руках современный театр». Именно так. То есть театр трех измерений. И Мастер положился на то, что плоскость эскиза ближе картине старинных мастеров, чем глубина макета. Он потому и принял эскиз как данность, как плоскость, не вдаваясь в характер изображения на плоскости, отсюда и кипарисы... И он вполне ограничился тем, что эскизы обещали «передать настроение» через гармонию красок, через «расположение колоритных пятен»[14]. «Судейкин,— пишет Веригина,— дал голубовато-зеленое про-

С. Судейкин. Эскизы к «Смерти Тентажиля»

странство, прекрасный холодный мир. Тут цвели, образуя яркие блики, громадные фантастические цветы, красные и розовые. Парики женщин цветные — лиловый, зеленый, лиловые одежды, как на фигурах святых, напоминающие туники, гармонировали с декорацией. Сапуновская декорация была в серо-лиловых тонах»[15]. И достойно внимания, что лиловый цвет настойчиво возвращается в эскизы к «Смерти Тентажиля». Можно сказать, что появление лилового пятна в декорации было по тем временам «паролем»: зритель понимал, что речь пойдет об «иных мирах». «Мятеж лиловых миров стихает...»[16]. Лиловые миры демоничны и фатальны: «В них источник безумия Врубеля и гибели Комиссаржевской»[17]. Лиловый цвет обозначает сверхчувственное для раннего Волошина. Судейкин в 1903 году иллюстрировал книгу «Морис Метерлинк. Смерть Тентажиля» в лиловом колорите.

Символизм просто обязан был возвращать искусству полузабытую символику цветов, придавая ей громадное значение, изъясняясь на языке цветов, призывая на помощь средневековый опыт, символы Шекспира, эзотерические учения. Наиболее последовательны в этом оказались ученики Р. Штейнера — А. Белый, В. Кандинский; для театра символические цвета устанавливал М. Чехов. Что же касается лилового, с древности соотносимого с удаленными небесными царствиями, а также с мудростью (что было соответствующей обителью для Софии), то это и был цвет символистов, их знамени, так сказать.

Но вернемся к рельеф-сцене. Злополучный задник, несмотря на тюль, желанного эффекта не дал, группы актеров, столь удачно найденные, терялись на наступающем фоне.

Наученный опытом «Смерти Тентажиля», в «Сестре Беатрисе» Мейерхольд уже не «погружал» актера в фон, хотя с прежним упорством боролся с глубиной сцены и задний план придвинул к авансцене предельно близко. Но он понял, что для воспроизведения средневековой картины нужно целостное понимание пространства и мироздания. Он правильно определил, что необходимо искать обобщающую конструкцию, такую конструкцию они и ввели. Она представляла собою род колоннады, скрепленной ритмически повторенными готическими арками. Она сохранила намек на здание, из которого были как бы вынуты стены, но остался каркас. Здесь уже можно проследить последовательную тенденцию, которая шла от полотен старых мастеров, от того, как они понимали взаимоотношения интерьера и экстерьера (сравним хотя бы с фреской Джотто «Рождение Марии»: синее небо, крыша дома, как мы видим ее снаружи, но фасадная стена дома снята, нашему взору открывается интерьер).

«Декорация — сказочная условная готика монастырского двора»[18],— писал П. Ярцев. Фон в «Сестре Беатрисе» — «живой», из него как бы выходят герои, они неотрывны от него, и Е. Зноско-Боровскому они показались сошедшими с какого-нибудь барельефа «в старинной католической церкви, с какого-нибудь благочестивого примитива, чему способствовало отсутствие ярких красок: постановка была выдержана в однообразных сине-серых, зеленых тонах»[19]. Н. Евреинов отметил, что живопись спектакля «хочет быть нейтральной, спокойной, самое большее — нежным эхом диалога». Цветовую гамму он назвал: «Минорно-голубая; монотонно-печальная, но светлая»[20]. Ярцев же увидел в гамме «Сестры Беатрисы» тоже лишь светло-голубые тона и костюмы, которые были выдержаны в тонах декорации, «но темнее и интенсивнее», а также дополнительные цветовые пятна — «белое, лиловое, коричневое, серое, серебряное и голубое»[21]. М. Волошина поразили в «Беатрисе» бледное серебро и старое золото гобеленов, стилизованных под Джотто и Ботичелли[22]. А еще одному очевидцу «Беатриса» предстала «перед большим грязным полотном, между двумя серыми полосами»[23]. Декорация производила сильное впечатление: «Какая-то старая-старая картина, снятая со стены забытого дома, протертая, освеженная, ожила, задвигалась, загорелась, зазвучала»[24]. Наконец, мы располагаем суровым отзывом критика, назвавшего живопись дилетантской окрошкой[25].

Таким образом, из всех этих весьма субъективных отзывов мы можем заключить,

С. Судейкин. Эскиз к «Сестре Беатрисе»

что Мейерхольд понял буквально свое собственное сравнение «как на картинах старых мастеров», и вот «картина ожила».

Но, наверное, успех «Беатрисы» притупил его чуткость. Пожалуй, Мастер, что называется, «перебрал» в доверии к изобразительным искусствам, об этом свидетельствовала следующая постановка по Метерлинку, «Пелеас и Мелисанда». Правда, вместо старинных мастеров тут был художник Денисов, не обладавший большим даром, готовый следовать образцам модерна средней руки.

Критика рассердилась. Блок был в ярости. Обманутый в надеждах, которыми его поманила «Сестра Беатриса», Блок упрекал Мейерхольда, почему он не выбросил в печку пошлую мазню Денисова. Да вот еще: леса на сцене нет, вместо леса «опять болтается какой-то стиль»[26]. У меня нет оснований брать под защиту расслабленный декаданс декораций, но ведь интересно: и у Блока условное оформление вызывало раздраженность! В искусстве идеи воспринимаются легче, чем воплощение, для того, чтобы принять воплощение, требуется время. В 1907 году условность напрасно спешила появиться на сцене.

Но и правда: там много было пустого, пошлого,— как мог Мейерхольд, сам Мейерхольд пойти на то, чтоб «обставить» сцену как гостиную модной певички? С двух сторон зеркало сцены обрамляли две изящные плакучие ивы, смахивающие на шандалы модерн. Салонный декаданс, о многозначительной недоговоренности символа не могло быть и речи.

Дело же, по-моему, было не в том, что Мейерхольду вдруг отказал его абсолютный вкус. Просто он уже остыл к идеям двухмерного пространства, а художник все еще пытался декорировать открывшуюся глубину останками плоскостных декорационных построений. Мейерхольд же подумывал уже над античной круговой сценической площадкой — там не было вообще ни двух, ни трех измерений. Эти размышления начинались вокруг пьесы Ф. Сологуба «Дар мудрых пчел», а возобновились при проекте театра на Триумфальной площади — обрубок античной сцены сохранился в зале Чайковского.

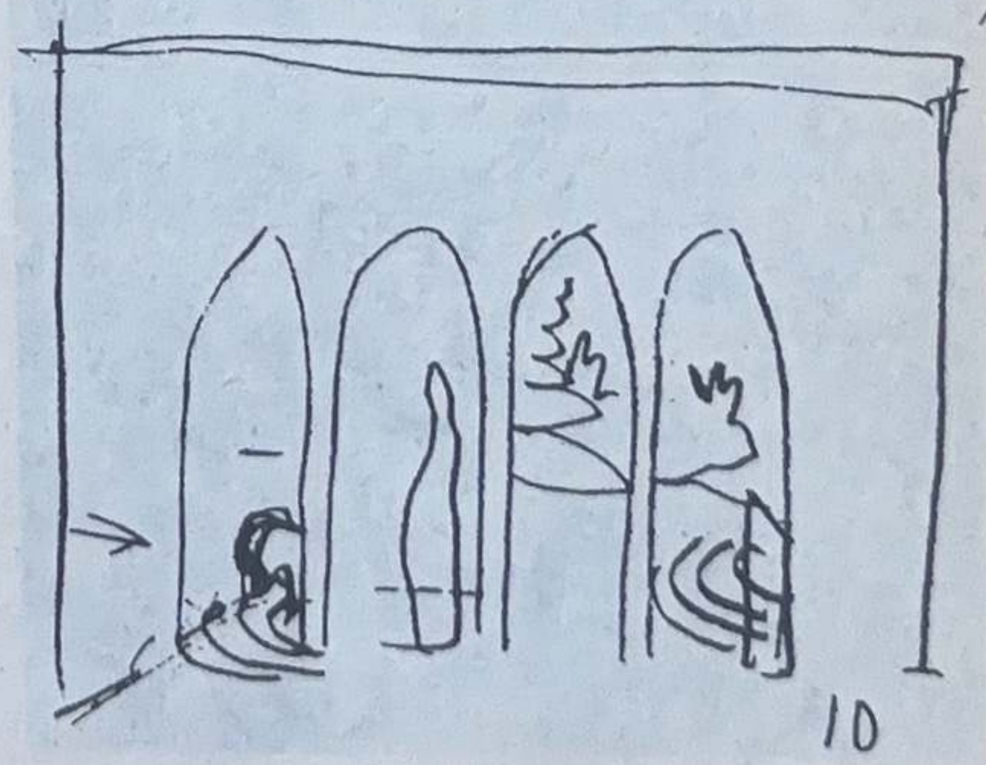
И все-таки именно тогда, когда Мейерхольд поверил в абсолют двухмерного пространства, он поверил и в гипертрофированные возможности театра и возложил на него надежды, выходящие за пределы искусства. Рассматривать сцену как силовое поле, сквозь которое проходят токи высокого напряжения, он начал именно тогда, когда имел дело с мистериями. Кроме того, двухмерность, плоскость, скрывшая тайну, декоративное панно как плоская маска на лике пространства — все это прошло у Головина в «Маскараде».

Отдельные элементы мистерии

Он определил элементы системы, потом из них выстраивал свои средневековые спектакли. Оговариваю еще раз: не реставрация, но условность, некоторая относительность, право на уход от буквализма. И все же — тем интереснее выстроенность, архитектурность его проекта, столь точно попавшего на подлинные мистериально-карнавальные традиции. Там, на площадных театрах, на помосте мистерий, равно как и в сохранной форме фольклорного спектакля, равно как и в деревенском ритуале на календарный праздник,— продуцировала именно та система, которую Мейерхольд «изобрел» для своих условных постановок.

«В области дикционной: 1) Необходима холодная чеканка слов, совершенно освобожденная от вибрирования [...]. Полное от-

В. Мейерхольд. Наброски к «Сестре Беатрисе»



Сцены из спектакля «Сестра Беатриса»

В. Комиссаржевская в роли Беатрисы

сутствие напряженности и мрачного тона. 2) Звук всегда должен иметь опору, а слова должны падать, как капли в глубокий колодезь: слышен отчетливый удар капли без дрожания звука в пространстве. [...] 3) Мистический трепет сильнее темперамента старого театра. [...] Внутренняя дрожь мистического трепета отражается в глазах, на губах, в звуке, в манере произнесенного слова, это — внешний покой при вулканическом переживании. [...] 4) Переживание душевных эмоций, весь их трагизм неразрывно связаны с переживанием формы, которая неотъемлема от содержания [...]. 5) Никогда нет скороговорки [...].

Эпическое спокойствие не исключает трагического переживания [...]. 6) Трагизм с улыбкой на лице»[27].

Это речь, совершенно освобожденная от бытового представления об эмоциональности. Мейерхольд обдумывал проблему двух диалогов: один — внешний, состоящий из слов пьесы, другой — внутренний, именно тот, который зритель сам должен «прозревать». «Игрена, Беланжера и Тентажиль,— вспоминает Веригина,— передавали свои чувства холодным звуком, но в нем ощущалось затаенное волнение, и вся эмоция ложилась на паузу, которая являлась следствием наивысшего напряжения чувств. Там, где был бы выкрик, он заменялся неожиданным интенсивным молчанием»[28]. Чрезвычайно важное свидетельство: если наивысшее напряжение чувств выразилось бы в выкрике, эмоция получила бы разрядку. «Неожиданное интенсивное молчание» придерживает эмоцию. Эмоции нагнетаются, не получая выхода, переходят в новое качество: человек вступил в исключительную фазу духовной жизни, которую должен пережить только с помощью определенно направленного искусства, когда пределы личного опыта расширяются и в частном — в смерти героя — зритель и актер прозревают нечто общее, положение сущего во вселенной.

В «Сестре Беатрисе» Мейерхольд продолжил работу над «холодным, светлым звуком», хотя «Сестра Беатриса» была овеяна земными страстями и в звуковую ткань спектакля вошли чисто человеческие интонации. Но все, чего добилась Комиссаржевская в Мадонне, обернулось в Мелисанде страшным провалом, и беспощадный Кугель писал, что она «делает невероятное ударение на первом слоге слова или целой фразы [...]. В результате получается впечатление иногда даже пугающего неожиданного лая»[29]. Комиссаржевская сполна заплатила за просчет Мейерхольда, которому на сей раз нечего было сказать зрителю сверх того, что заключали реплики текста.

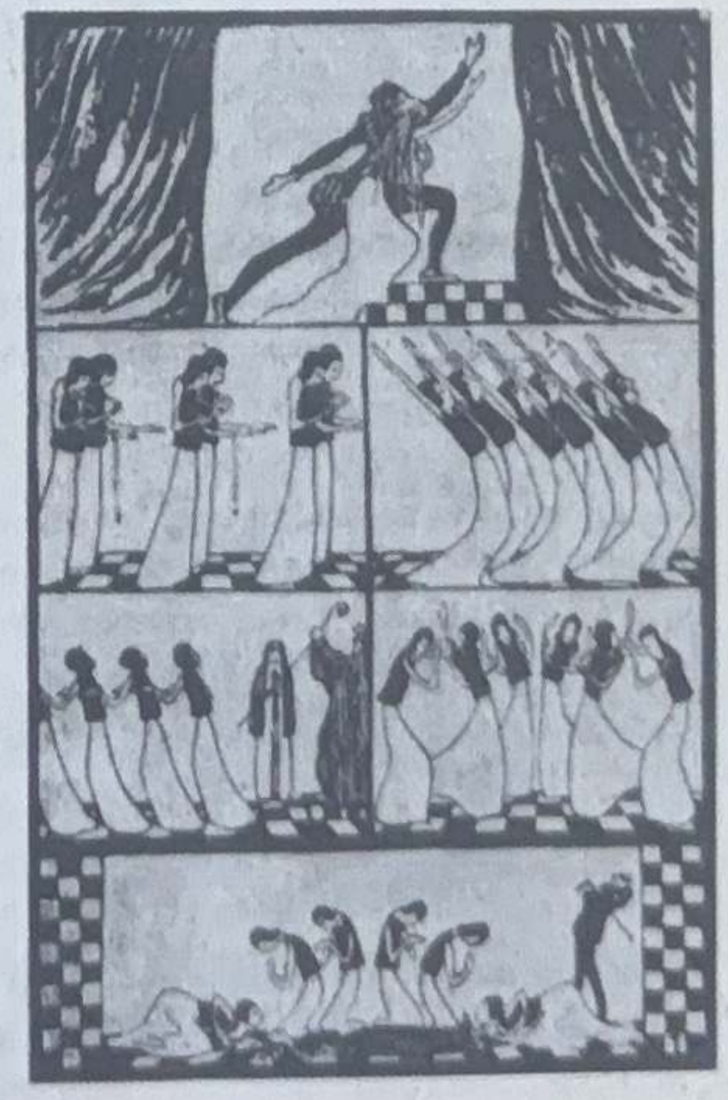
Проблема хора

К сожалению, здесь нет возможности говорить о том, какую роль отводил хору Вагнер и как понимал хор Вяч. Иванов. Скажем лишь: хор — не только комментатор событий, он не только объясняет происходящее на сцене, внося в действо нарративный момент. Хор еще и посредник между актером и зрителем, хор — живая стена, через нее проходят невидимые силовые линии, в этой «стене» аккумулируется энергия действия. В театрах мистериально-карнавальной культуры хор отгораживает сцену от земного внимания, как бы направляя энергетический поток вверх, к тем высшим силам, к которым апеллирует мистерия.

В «Смерти Тентажиля» был хор служанок, они здесь — исполнительницы воли рока, единое страшное серое существо. В «Сестре Беатрисе» — два хора, монахини и нищие, тоже выражают единую волю. Голоса служанок в «Смерти Тентажиля» звучат «зловеще и напевно». Сначала они говорили на одной ноте: «Они спя-ят... Больше нечего жда-ать...»[30]. Ярцев пишет, как хор сестер-монахинь в «Сестре Беатрисе» ритмично и одновременно произносит свои реплики: «Мадонна исчезла!» — «Статую украли!» — «Стены будут мстить!»[31]

Зимой 1908/09 года М. Гнесин, ведя занятия в студии Мейерхольда (на ул. Жуковского), сделал важное открытие. Этим открытием было его музыкальное чтение, которое Гнесин применял для хора, читающего на фоне музыки[32].

«Известный и выдающийся режиссер В. Э. Мейерхольд,— пишет Гнесин,— говорил мне о прославившей его постановке «Смерть Тентажиля» Метерлинка, что [...] когда дошло до соединения чтения с музыкой, он почувствовал фальшь, так взволновавшую его, что он решил не обнародовать этой замечательной постановки [...], пока не найдутся, как он говорил, способы записывать нотами желательную актерскую читку»[33]. Итак, сам Мейерхольд не был удовлетворен хором в «Смерти Тентажиля», и Веригина заметила: «Если бы музыкальное чтение появилось во время «Сестры Беатрисы», говорящий хор нищих и монахинь получился бы безупречным. Это утверждал сам Мейерхольд»[34].



П. Трояновский. «Сестра Беатриса», шарж. («Русь», 1907, № 7)

Музыкальное чтение дало возможность строить речь на тонких музыкальных интервалах и в точном музыкальном ритме, сохраняя свойство устной речи.

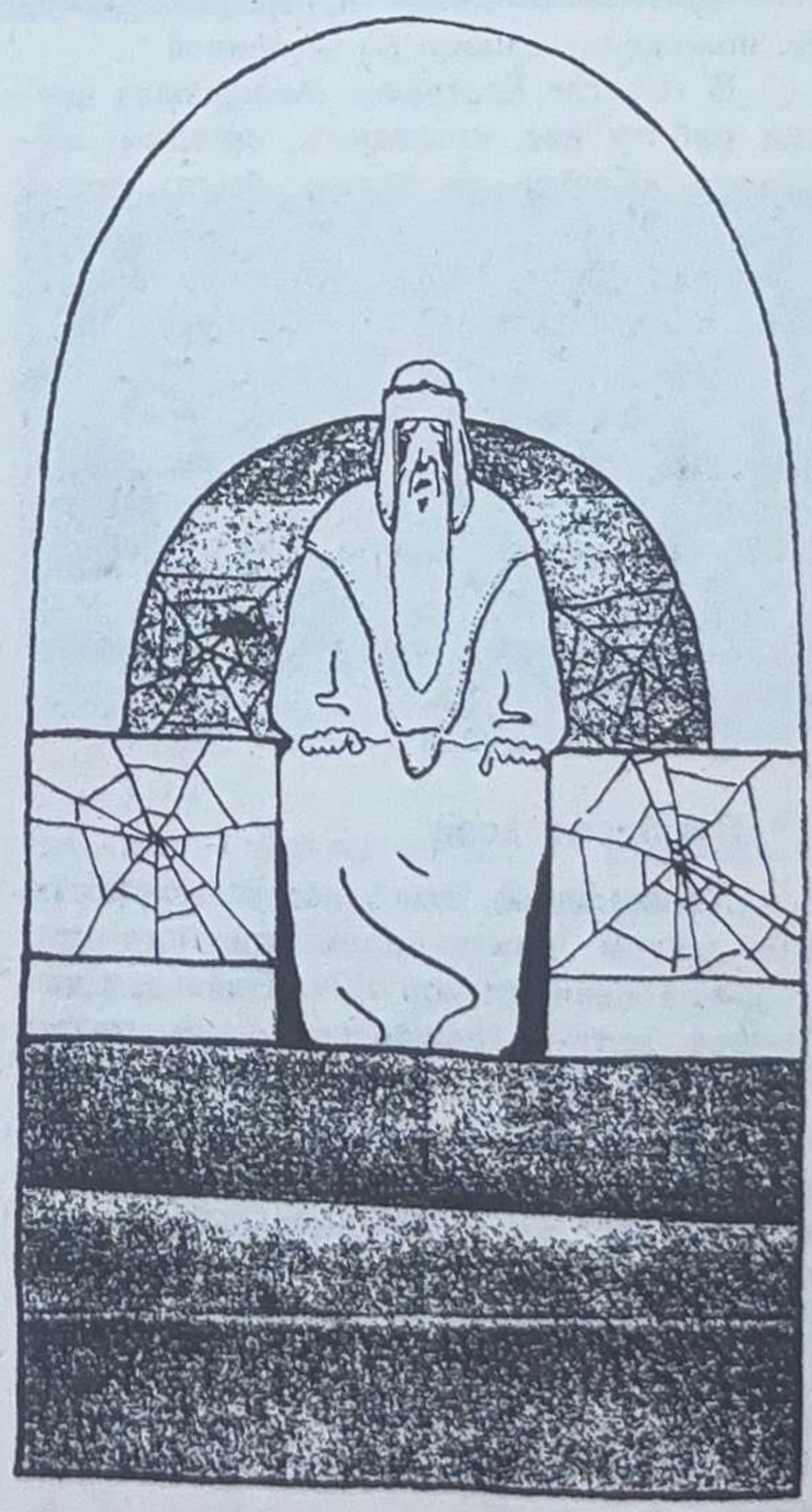
С. Бонди вспоминает, как приходил в студию Скрябин, слушал «музыкальное чтение» Антигоны. Скрябин тогда обдумывал грандиозную мистерию, которую он хотел исполнить на берегу Ганга, после чего должно было наступить преображение мира. Хоровое «музыкальное чтение» студийцев произвело на него столь сильное впечатление, что он решил отправить их на берега Ганга. Знаменательно: для свершения великих замыслов, для решения судеб человечества понадобились скромные студийные опыты. Мейерхольд не ошибся — именно в студиях и на малых сценах можно было выращивать ростки грядущего всемогущего театра.

Пластика была очевидна, он ее потому и не разрабатывал. Неподвижность, подобие статуи. Важно: пластика не соответствует словам. Она определяется положением героя мистерии, предначертанием его судьбы, его назначением.

Герой мистерии

В конфликте Комиссаржевской и Мейерхольда столкнулись несовместимые начала, а роль яблока раздора выпала марионетке.

В «Чуде странника Антония» Мейерхольд ввел гротескную группу, добиваясь (и не добившись) эффекта кошмара и объяснив на труппе, что такого результата можно легко достичь средствами театра марионеток. И хотя он тут же многократно оговорился о частном случае обращения к марионеткам, «слово было произнесено,— пишет К. Рудницкий,— и скоро его припомнили Мейерхольду»[35]. Однако Мейерхольд лукавил, называя свою марионетку частностью и едва ли не случайностью, годной именно для данного спектакля. В теории его театра-храма едва ли не центральное место занимал герой, параллель которому, конечно, отыщется в театре мистерии, где человек и кукла функционально едины. Мотив марионетки закономерен в эстетических концепциях, подобных концепции Гордона Крэга. В условном мейерхольдовском театре герой неподвижен. Веригина, вспоминая «Смерть Тентажиля», видит всех на одном месте[36]. «Актеры,— пишет Е. Зноско-Боровский,— держались почти неподвижно [...]. Всякая пьеса проецировалась словно в вечности, извлекая ее сокровенный, вечный смысл»[37]. Статуарная пластика, головы, склоненные к плечу в знак покорности, ладони,



Баян. «Пелеас и Мелисанда», шаржи. («Стрекоза». 1907, № 42)

Мейерхольд. Эскиз к «Пелеасу и Мелисанде»

раскинутые в знак изумления, одинаковые движения толпы нищих, указательные пальцы служанок, одинаково согнутые крючком,— кто-то приводит их в движение, кто-то говорит за них «чужим голосом». Что это, как не марионетка? Мейерхольд лукавит, говоря, что приемы марионеточного театра годны лишь для создания иронических образов, он ведь сам согласился на пометку Метерлинка к своим пьесам: «Для театра марионеток», но ни Метерлинк, ни Мейерхольд не собирались трактовать «Тентажиля» иронически. Вне сомнений, Мейерхольду в ту пору марионетка была нужна как символ мистериального мироощущения, но было и другое: интеллигент XX века проецировал на экран мистерии свое одиночество и свою отчужденность.

Лишь в «Сестре Беатрисе» зазвучала тема просветления и брезжущей надежды. Это уже позже, у художников 10-х годов, оказался уместен иронический заместитель средневекового Рока — гофмановский «Директор театра жизни». Но гофманианой повеяло уже в другом спектакле: в «Балаганчике».

На рубеже веков открытия, которым суждено в будущем определить направление великих наук, рождаются по-домашнему, практические расчеты по освоению космоса производятся в калужской лачуге. Ростки искусства будущего, выведенные в студии на Поварской, а позже — развившиеся в кабаре, были в духе эпохи: полудомашние лаборатории, где, следуя указанию времени, техническая кустарность эксперимента одухотворялась величием идей. «Свои творческие ростки новые люди начнут лелеять не при больших театрах,— пишет Мейерхольд.— В ячейках («студиях») зародятся новые идеи»[38]. А элементы мистерий, извлеченные опытным путем, проявятся на сцене Александринского театра. В 1909 году Мейерхольд поставит там «Шута Тантриса», пьесу Э. Хардта, она принесет ему успех. Своим успехом «Шут Тантрис» обязан еще и моменту, той пресловутой мутной волне, которая вынесла Арцибашева и коснулась Куприна, а Изольда, отданная супругом Марком похотливой толпе прокаженных, пришлась ко времени. Новые настроения Мейерхольд уловил столь же чутко, как три года назад отозвался «Беатрисой» на просветленное поклонение Вечной Женственности. Было отмечено критикой, что массовые движения, поставленные четко и выпукло, пришли с мастерством и свободой, как готовый результат. Ему предшествовали толпы служанок, монахинь, нищих из метерлинковских спектаклей Мейерхольда с их «хоровым» движением. Отмечена и скульптурная группа, в позах и осанках увидели пластику статуй Наумбургского собора[39]. (А через год из Кельна Мейерхольд пришлет открытку: «Видел Наумбургские статуи, подсказавшие Хардту действующих лиц для его «Шута Тантриса»[40].) Мейерхольд, уже виртуозно владевший статуарной пластикой, остро чувствовал скованность, оцепенелость готической скульптуры, которой предстоит в дни храмовых праздников ожить, стать движущейся громадной марионеткой, подобно тому, как оживала статуя Мадонны в «Беатрисе».

Победа Мейерхольда над публикой изменила его положение непризнанного, хотя и талантливого, новатора, отныне он входит в театральную культуру на равных с теми, кому принадлежит в ту пору русская сцена[41].

От мистерии к арлекинаде

Балаган

Символизм отступал, прорыв к лиловым мирам не состоялся, вселенская мистерия — залог преображения сущего — поставлена не была. Горечь обманутых надежд, таких серьезных и столь ответственных, была непереносима для Белого и Блока. Между тем в культуру приходила новая волна. Молодые акмеисты отталкивались от глобальности и отвлеченности, ценили деталь, чувственное прикоснове-

ние к жизни. С ними приходила ироническая маска, сменившая маску трагедии. Новый маскарад кокетничал беспечностью, затевались ночные кабаре, там можно было играть в венецианских безумцев, афишировать занятия пустяками. Не вселенская мистерия, а так, богемный капустник. А при том преследовалась высокая цель: сделать жизнь искусством, все-таки преобразить действительность; не через трагедию, так через арлекинаду.

Излишне говорить, что иронически оформленную капитуляцию глобальных мистических идей первым произвел Мейерхольд. «Балаганчик» Блока в театре на Офицерской (1906) начинался такой убийственной насмешкой над собранием в «башне» Иванова, что символисты едва не вызвали Мейерхольда к барьеру. Но, расправляясь с отцами символизма, Мейерхольд уже приготовил четко выраженный эстетический идеал, способный заменить такое фундаментальное упование, как мистерия.

Это был Балаган, тема, быстро набиравшая силу в искусстве после «Балаганчика». Отзвуки этой темы слышны в европейской культуре до сих пор.

Начиналось же все на рубеже веков: «Вот открыт балаганчик. Для веселых и славных детей». Эти дети как раз и выросли, став Блоком, Бенуа, Фокиным и Стравинским. И Мейерхольдом тоже. В пору их раннего детства в России возродились балаганы на Масленицу, и не было сословия, не знавшего этих ранне-весенних увеселений. Бенуа вспоминал театральные зрелища на площади, пантомимы с Арлекином, летящую фею, волшебные огни; и он поверил с тех самых пор в театр, в его абсолют, в его благодать, в его «глубокий человеческий смысл»[42].

Для детей балаганы были хранилищем чудес, для взрослого художника новой волны — хранителем магических начал, космических отображений.

Тащитесь, траурные клячи!
Актеры, правьте ремесло,
Чтобы от истины ходячей
Всем стало больно и светло.

Здесь чернота траура сменяется пронзительным: «светло», так в античном иллюзионе показывали смену тьмы и света, и так сияние разгоняло тьму у Гомера[43].

Устойчивость образов, приемов в балаганных трюках поразительна, образы универсальны, а магия действительно действенна, для Блока он — таран, пробивающий мертвую стену действительности, для Мейерхольда балаганщик Арлекин — носитель инфернальной маски, для Плутарха «балаган» и «чудо» идентичны, творение чудес осуществляли и балаганщики и философы[44].

Балаган остается частным случаем космических явлений. Гигантские шаги, круглые качели, обязательное катание на санях вокруг балаганов и круговые движения колесиков, валиков в машинерии балаганных театров, а также внутри чудесных механических музыкальных шкатулок — все это стоит в параллели к движению солнца.

Я возглашаю здесь,
Что радость мне желанна
И что искусство — смесь
Небес и балагана!

Так написал Д. Самойлов, уточнив положение балагана в подлунном мире и отметив его древнее родство с космосом. И так понимали тему балагана Феллини и Бергман; в их творчестве соединились кинематограф и балаган вопреки пророчеству Мейерхольда, он-то считал, что кинематограф идет на смену балагану.

Эта тема тревожит художника, она избирает своих вассалов и рыцарей. Ими оказались и Тышлер, и Карнэ. А также Белль и Гессе, особо знаменателен у Гессе магический балаган в романе «Степной волк».

В «Балаганчике» радение мистиков, панибратское взывание к смерти, осмеянные так беспощадно и зло, с такой тонкой издевкой, исподволь подменяются волшебством, чарами искусства.

Нет нужды еще раз подробно рассказывать, что сделал Сапунов на сцене. Этот его белый театрик, словно плывущий или парящий в синеве большой сцены, затянутой синим,— все это достаточно подробно и многократно описано. Хочется лишь уточнить некоторые вещи.

Главное: это кукольный театр, кукольный во всем, в том числе это относится и к декорации. Декорацию тащат на веревках вверх, она взмывает над колосниками кукольного театрика и уносится в синеву: воистину — «под небом балаган, над балаганом — небо». Маленькая модель мира — кукольный балаганчик — вложена в большую модель — театр, как маленькая матрешка — в большую. Но и сам кукольный балаганчик уподоблен марионетке; управляем кем-то невидимым откуда-то сверху. «Директор театра жизни» распоряжается не только куклами, но и самим балаганчиком. (Замечу: Мейерхольд и Сапунов не закрыли колосники традиционным арлекином, устройство обнажено; нужно было показать, что в чудесном балаганчике есть скрытая машинерия. Но и еще: впервые обнажается сценическое устройство, предве-

щая оголенную мейерхольдову сцену эпохи авангарда.)

Кукла

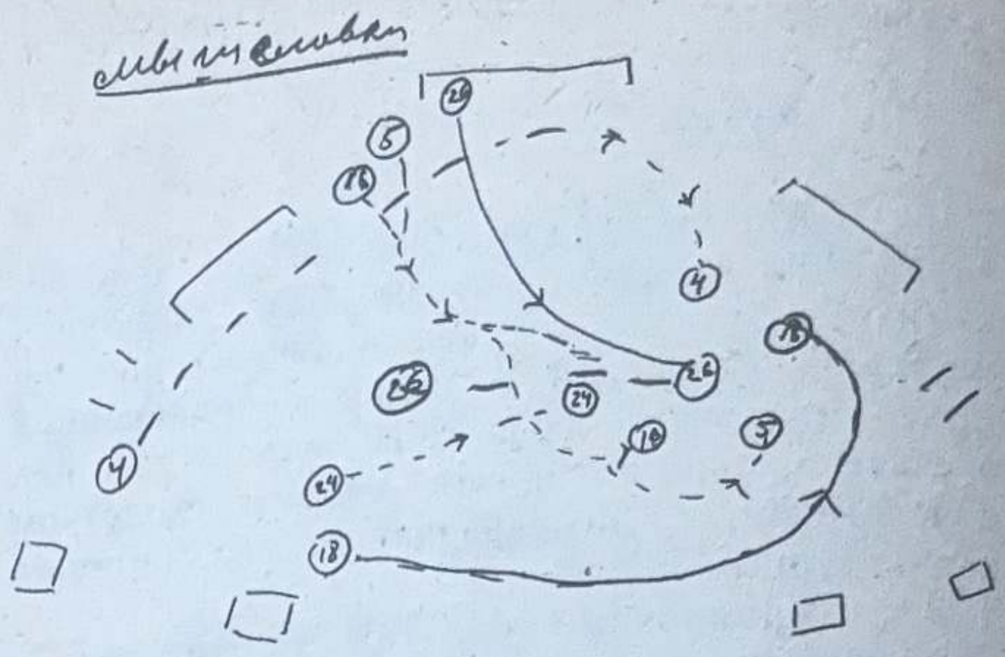
Актеры играли кукол, актеры чувствовали себя куклами, актеры были марионетками. В отличие от внеличной марионетки мистерии, пассивной и целиком подчиненной Року, марионетка балагана подвижна, как обезьянка, она то пугает жутким сходством с человеком, то передразнивает его, потешая карикатурным подобием.

Ярмарочный балаган учитывается в эстетских пассажах спектакля. Мистики сидят, словно в павильоне базарного фотографа, где всякий может сняться в декорации хотя бы в образе князя Потемкина. Мистики показаны так, будто мы видим отражения в зеркалах ярмарочной комнаты смеха.

Своего Пьеро Мейерхольд играл завораживающе, Пьеро был странен, не от мира сего, избранник и пария — истинный балаганщик. Изображая куклу, Мейерхольд избегал приемов изощренной стилизации тонкого и легкого рисунка роли. Напротив, роль куклы утрирована, она резка, ярка, кричаща на базарный лад. Полутона отсутствуют, переходы настроения угловаты, меланхолик Пьеро приворовывает кое-какие черты у своего соперника, веселого бесцеремонного Арлекина: «Насмешливость, дерзость, издевательство над окружающей пошлостью» — это, конечно, приметы «рыжего» клоуна, но отнюдь не «белого»[45]. Пьеро не прост. Его образ многогранен, в гранях проступают иные облики, лики, фигуры; носители масок, скрывающих гримасу боли намалеванной вульгарной улыбкой. Маска смертельной бледности со слезою, нарисованной на щеке. Гистрион или мим, изображающий на греческих подмостках куклу, поломанную в суставах. На самом деле Пьеро, сыгранный самим Мейерхольдом, был, можно сказать, несколько запоздалым наглядным пособием к учению о полноценном символе, а главное — поучительным экспонатом, иллюстрирующим буквально все положения огромной и глубокой театральной идеи, называемой «балаган».

Балаган устанавливает родство художников, умеющих услышать его зов. Кое-что взял от балагана Достоевский (показ монстров), да и Чехов не удержался от того, чтобы выпустить Шарлотту с маленьким, но балаганно-цирковым представлением (фокусы). Но истинную цену фантасмагориям балагана знали Гоцци, Гофман и Калло,— и Мейерхольд прошел путь к ярмарочному балагану сквозь эти три коридора, следуя по пути их творчества и доверяя сицилийским гравюрам Кал-

А. Головин. Эскизы к «Дон Жуану»

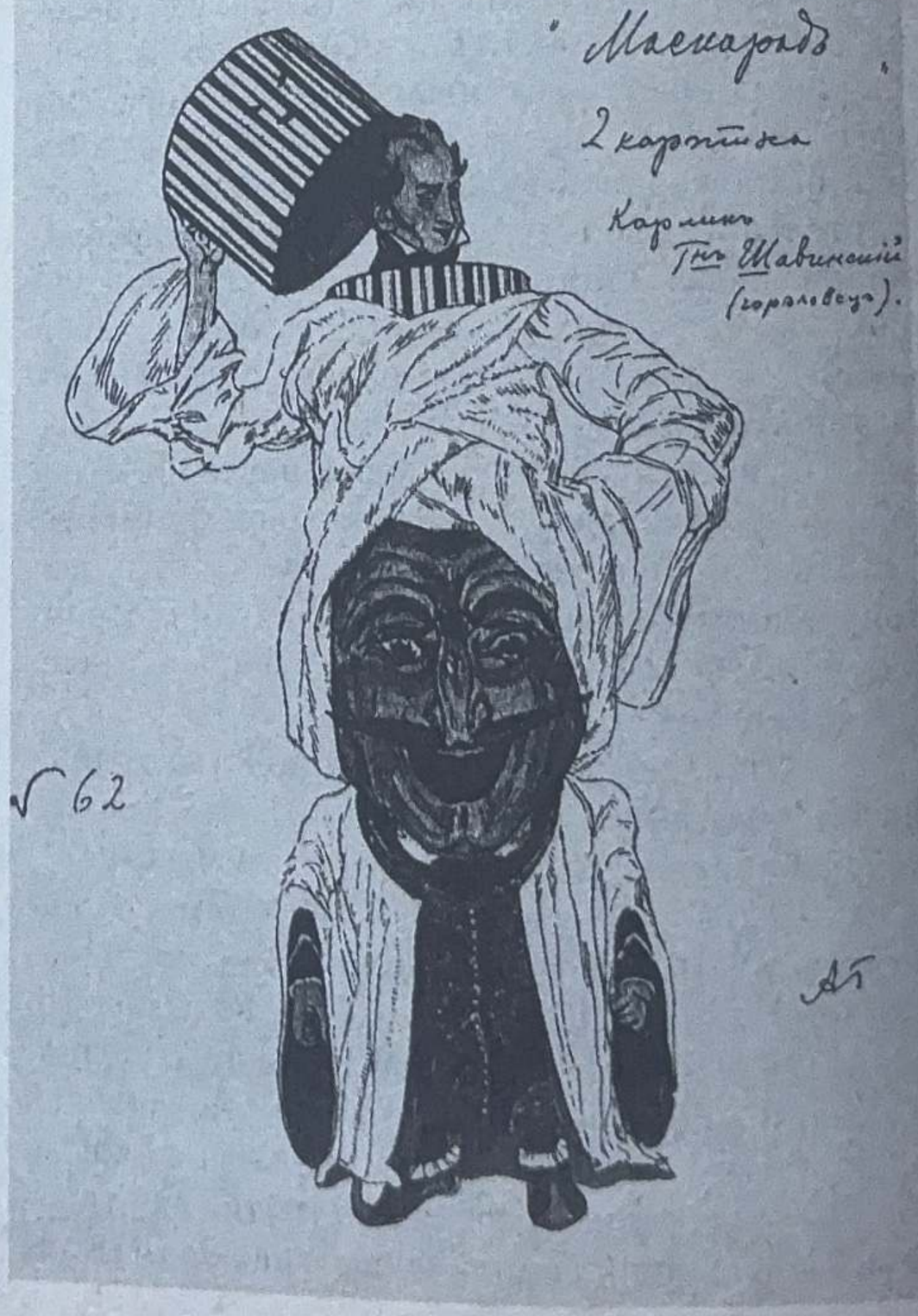


В. Мейерхольд. Планировки пантомим к второй картине «Маскарада»

С. Судейкин. Костюм Доктора Дапертутто

присутствовал, казалось, человек заперт в кукле, словно в деревянном ящике. Из деревянной темницы слышится человеческий стон, в то время как кукла говорит сухим, «деревянным» голосом. Пластика суха, тревожна. Сверхъестественна, подчинена музыке и силе натяжения невидимых нитей.

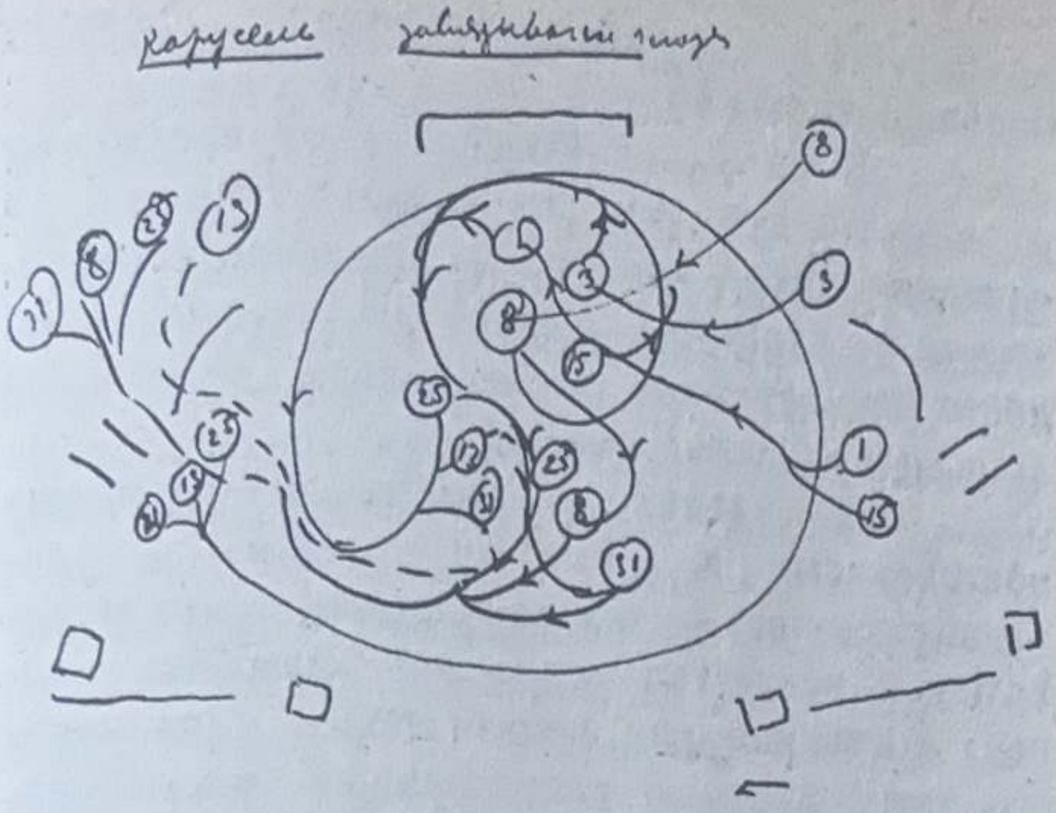
Любовь разбита, он падает плашмя, как может упасть вещь, кукла сломана; потом человек, запертый в кукле, выходит на авансцену, испытующе разглядывает зрителя: «Мне очень больно, а вам смешно?» И это при том, что спектакль заставлял смеяться, приучал к легкой насмешке, развлекал, пропуская по сцене бал-маскарад. Трагизм с успело больше, чем собственным впечатлениям от масленичных балаганов в родимой Пензе. Это обстоятельство необходимо оценить по заслугам. Абсолютизируя грубые простонародные развлечения, такой тонкий и глубоко образованный художник, как Мейерхольд, всегда предпочтет, так сказать, любоваться аляповатым лубком, заключив его в раму работы Морриса. Рекомендации, выдаваемые великими художниками балагану, он ценил чрезвычайно высоко, предчувствуя, что они отметили балаган неспроста, что он понадобился им для дела.



А. Головин. Эксизы к «Маскараду» (костюмы Ковиелло и карлика)

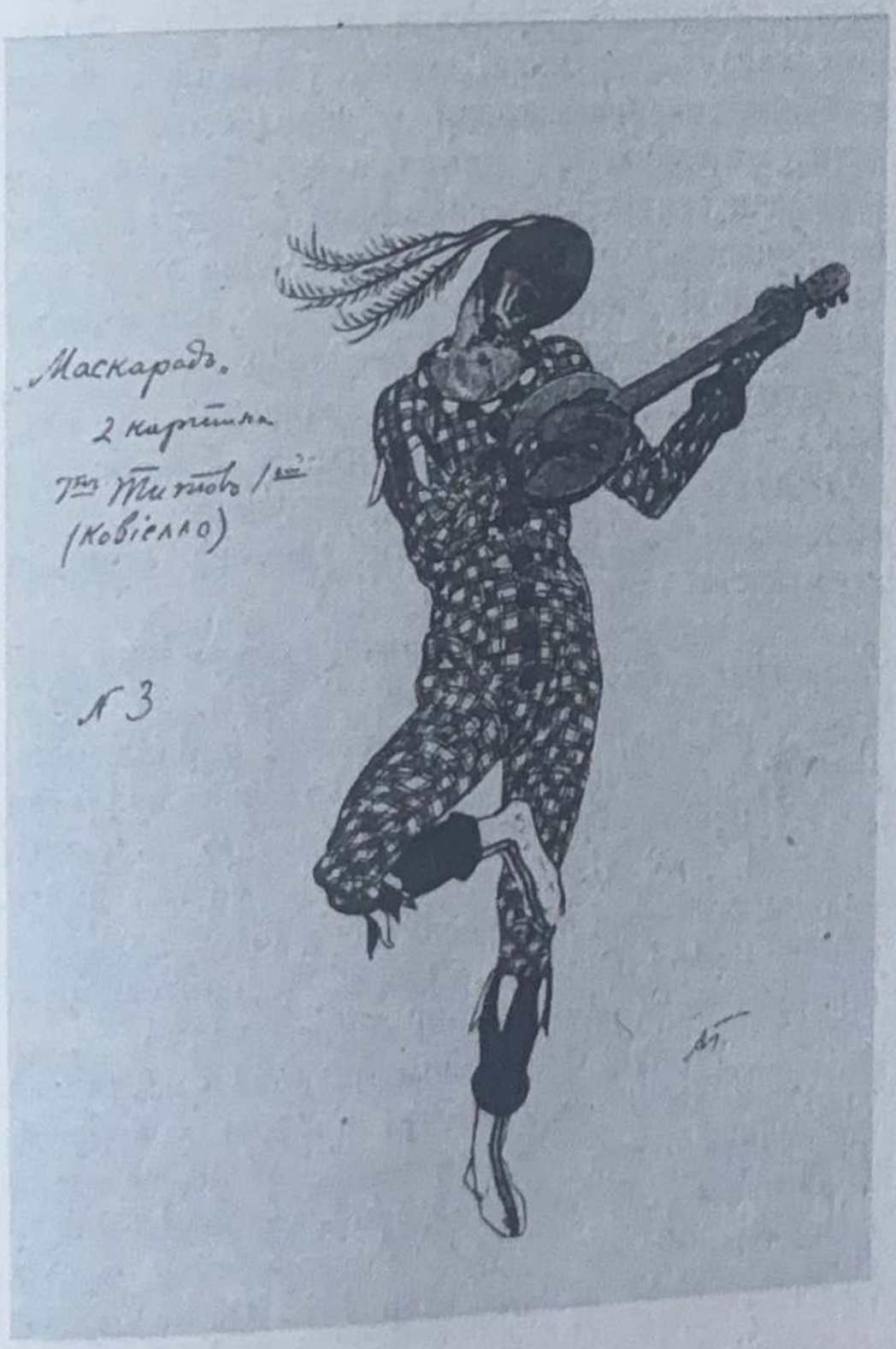
А там, где они обнаруживали след балагана, оставалась морока, странности, оставались куклы. Пьеро в исполнении Мейерхольда был куклой, но куклой культурной, а не площадной. Этот Пьеро помнил портреты Ватто. Одет был традиционно — так всех Пьеро и одевали.

Он играл марионетку, подражая кукле, как японский актер кабуки подражает куклам дзерури. Только если марионетки бывают «как живые», Мейерхольд был — как марионетка и не давал это забыть. Но, как оказалось, это была более сложная кукла, человек тут



мешкой, смейся, паяц! В эстетике 10-х годов, предвосхищенной «Балаганчиком», будет царить скользящий, не всегда уловимый принцип относительности, границы явлений размыты, художник получает санкцию свободно проходить сквозь преграды жанров; на этом «свободном хождении» Мейерхольд начал выстраивать теорию гротеска, именно гротеск заведует отношениями между искусством и зрителем, гротеск — в своем роде кукловод, зритель в своем роде кукла.

Что же касается актера и амплуа, балаганщика и приставшей навечно к нему роли, тут Мейерхольд как раз и показал в Пьеро и актера (он тоже повинуется



Барабанов роли известного. «Маскарад», 17

року, как и кукла), и куклу, на роль которой мим обречен, в которой он заключен. Так предвосхищен лучший номер Марсо — мим, к лицу которого намертво приросла маска. Об опасных отношениях мима, куклы его и его маски знают художники, чуткие к теме балагана. За роль Петрушки Нижинский заплатил безумием, сломалась кукла — сломался человек. Эти совпадения знаменательны, значимы и фатальны.

Образ Пьеро — балаганного фигляра,— этого белого клоуна по определению, не нов для Мейерхольда: в Херсоне им сыгран был Ландовский, немощный стареющий клоун в пьесе Шентана «Акробаты», именно здесь К. Рудницкий проницательно увидел начало темы, которая оказалась одной из важнейших в великой культуре XX века.

Фантастический выход из безвыходной ситуации может осуществить только клоун. Надев бутафорские сапоги, обретя внешность шута, спасся солдат у Воннегута при бомбеж-

ке Кельна. Победоносен хрупкий Пьеро в «Детях райка» — Жан-Луи Барро возвращает балаганщику утраченное величие, живуч клоун Чарли и бессмертна маленькая клоунесса Мазина.

Я хочу напомнить, что последняя роль Мейерхольда, последний в жизни его выход на сцену был шут Риголетто[46]. И, как верно угадал Е. Зноско-Боровский, в самой натуре Мейерхольда, вышедшей из цирка и придавшей его сухому, горбоносому лицу черты Мефистофеля, было что-то от мира Гофмана, в котором «он полюбил всех уродцев, горбунов, шарлатанов, которые стояли на грани реального и ирреальности»[47].

И я хочу добавить пару слов о положении всех балаганщиков, клоунов и мимов, они, подобно колдунам и шаманам, стоят отдельно от социума, клоун Чарли, например, не вписывается ни в одну ситуацию, ситуации выталкивают его. И вот что интересно: у индейцев тоже есть клоуны, они от древности составляли «союз перечащих»; находились в изоляции от племени, имели право нарушать табу, перечить вождям не хуже, чем шекспиров шут при Лире[48]. Такая родовая черта характера и поведения истинного балаганщика тоже была привлекательна в глазах российского интеллигента, а вернее, интеллигентного художника. Поэтому не стоит так уж удивляться тому, что после длительного общения с героями балагана Мейерхольд с легкостью, уму непостижимой, шагнул прямо в революцию.

Но, конечно, мим в шутовской маске везде и во все времена так или иначе — персонаж карнавала, за ним — мир «наизнанку», потому и шут, что хохочет над правилами жизни. Цивилизация осложнила его участь страданиями, несчастья терзают Пьеро, и злой победоносный смех сменяется горькой иронией.

Мим. Кукла. Маска

Мим, кукла, маска — три кита, на которых стоит балаган, вычисленный, придуманный, угаданный Мейерхольдом.

В черновиках его статьи «Кинематограф и балаган» содержатся чрезвычайно существенные положения, до сих пор не привлекавшие к себе должного внимания. Между тем они проливают свет на непосредственную, кровную связь его эстетических принципов с принципами народного театра кукол. По рукописи разбросаны отрывки фраз, обещающих будущее развитие темы в трех направлениях:

1) Балаган (следовательно, и театр марионеток) соответствует фантазии народа;

2) кукольный театр сохранил три единства;

3) от него получили развитие большие культуры.

В беглых набросках слов всплывают то «куклы Греции», то «куклы Египта», то «древняя кукла дикаря» — влечение к первоэлементу культуры и его мистической сущности не оставило Мейерхольда, изменилось лишь направление поиска[49].

Он уходил со своими «кукольными» постановками в «Дом интермедий», в элитарно-богемные клубы, так сказать, «снимавшие углы» у искусства века. Это «замаскированное» состояние как нельзя более импонирует его склонности к таинственным мистификациям, и не случайно, конечно, он скрыл завет-ную часть своей творческой жизни под мистификаторской маской Доктора Дапертутто, героя Гофмана, всесильного мага и опасного чародея, похитителя зеркальных отражений, обретшего огромную власть над человеческой волей. Все это свидетельствовало «об определенного рода мироощущении, враждебной серьезности, прочной уверенности, в чем содержалась высокая надежда на возможность перемен»[50].

Но вот и на сцену Александринского театра выходит кукла, это — Дон Жуан. Героя Мольера Мейерхольд назвал марионеткой. Он выстраивал собственный миф вокруг этого неожиданного положения вещей. Вспомнил: Мольер посещал ярмарку Сен-Жермен, на ярмарке работали бойкие марионетки, осмеивали политические неудачи Франции, грязные интриги двора, уродливые явления общественной жизни. И через свою марионетку, которую он приписывал Мольеру, он старался втащить в «нарядный балаган» александринской пышной постановки едва ли не все, что написал Мольер. Оказывается: марионетка Дон Жуан спасается от преследований после... «Тартюфа»! Спасаясь, она прячется в масках — циника, придворного и севильского обольстителя (маска, «подсмотренная у заезжих итальянцев», то есть кавалер комедии дель арте).

Известно, что Юрьев должен был изображать куклу и что он с этим не справился, да и вряд ли собирался справляться. Для нас существенно: Мейерхольд возлагал на марионетку неимоверно большие надежды, полагая, что только в балагане можно найти ключ к большим обобщениям, к тому, чтоб проявить свою поэтику автора, к синтезированию образа в невиданной концентрации.

Рискну предположить новый взгляд на куклу и кукольный театр, как на совершенно особую тему — она едва ли не ведущая в эстетике той поры. Здесь нет возможности говорить об этой теме в творчестве Блока, Судейкина, да и многих других. Кроме опытов

Ю. Слонимской мы не найдем значительных кукольных постановок в пору Серебряного века. Но кукла упорно проецируется на актерские спектакли, а человек выступает в роли куклы в мистерии символистов, в арлекинаде времен акмеизма и даже в футуристических трагедиях. Можно говорить не о реальной, а о «философской» кукле начала века. Хочу добавить еще, что система кукла-маска-актер-мим реализовалась в нашем театре кукол 70-х годов, систему эту разрабатывали ученики ленинградской школы Королева, он же, в свою очередь, учился у В. Соловьева, который вел класс гротеска в студии на Бородинской.

Маска

«И, какие хочешь, маски приведу». Блок знал, что обещал, маски кругом были действительно, какие хочешь. В 10-е годы в Петербурге начиналась буквально эпидемия масок, но ей предшествовало пророчество Белого: «Есть существа загадочно-странные, [...] оборотни, надевшие личину. Они все знают. Они все видят. Но они не говорят. Их глаза скользят бездонными далями и змеятся улыбкой их уста. Их лица — надетые маски [...]. Из-под личины видимого зияет невидимое. Личина сливает плоскость с глубиной. Вот почему маски отмечены символом: кто-то, глубокий, заглянул в истончившийся лик их»[51].

Символизм подготовил почву, маска, пришедшая после, была менее ответственна, но в ее нарочитой беспечности все же сохранялись останки символистской многозначительности, причастности к таинственному и скрытому. Маски Судейкина, стилизованные вариации на тему Арлекин — Коломбина — Пьеро, российские ряженые Сапунова. А более всего правила бал маска венецианского карнавала — круглая черная женская — от картин Пьетро Лонги и зловещая баута, похожая на череп птицы. Двум книгам обязаны Москва и Петербург, две книги провоцировали «масочный бум»: Вернон Ли «Италия» и П. Муратов «Образы Италии». Там, у Муратова, восславлены венецианцы XVIII столетия, везде и всегда носящие маски, «целый народ, охваченный таким прекрасным сумасбродством, какого никогда до тех пор не видел мир и какого, конечно, он больше никогда не увидит»[52],— писал Муратов, пересказывая Маньена, и ошибся, не угадав, что по милости его книги мир еще раз столкнется с небывалым маскарадом в венецианском духе. Правда, в масках петербургская богема по городу не ходила. Но исповедовала веру в маску и отправляла культ маски. «В маске можно все сказать и на все осмелиться...» Носитель маски, хотя б и чисто умозрительно, оказывался в известной (и не опасной) мере вне общества, отдаваясь увлекательному артистизму, делая жизнь искусством.

Образ Доктора Дапертутто — маска. В «Привале комедиантов» Доктор должен был встречать гостей в камзоле, в полумаске; только почему-то этого не случилось — Мейерхольд уступил место Арлекину — Евреинову. Тут нужно сказать: Мейерхольд играл в те же игры, что и все, мог сам выступать в пантомиме на итальянские темы, но были моменты, когда он вдруг как бы «выходил из образа», прекращал игру. Потому маску Доктора в реальном воплощении в «Привале» носить не стал, потому, наверное, случилась неудача с «Лукоморьем»: попросту надоело это всеобщее очаровательное фиглярство, опять куклы, снова маски, дело начинало приобретать банальный оттенок, элитарные забавы становились массовыми, обязательными и скучными — Блок раздражался. Мейерхольд в какой-то момент как будто снимал собственную маску, заскучав на балу.

...Из этого не следует, что он был намерен бросить свой «балаган» и расстаться с героями балагана. Напротив, герои балагана не умирают; он просто уходил от стилизации, он просто предпочитал площадной карнавал богемному маскараду. Комедия дель арте была для него школой высшей ступени. Итальянская комедия была в чести, К. Миклашевский читал о ней лекции, Н. Евреинов собирался реставрировать ее в Старинном театре, журнал «Любовь к трем апельсинам» вообще был таков, как будто его издавали в Венеции усилиями цивилизованных балаганщиков (по-настоящему, это был не журнал Доктора Дапертутто, а издание Карло Гоцци,— просто Мейерхольд держался за Гофмана, за его «Принцессу Брамбиллу», его причудливые фантасмагории Мейерхольд хранил как ценность). Мейерхольд обдумывал феномен маски. Говорил о ней так, как недавно Вяч. Иванов говорил о символе. Маска многомысленна и непостижима в конечной своей глубине,— она кристалл, в гранях отражаются разные лики. Арлекин — придурковатый простак, Арлекин — представитель инфернальных сил[53].

И он поставил несколько арлекинад в духе комедии дель арте — в Териоках и в студии. Любопытно, однако, что его, столь чуткого к изобразительным искусствам, маска как артефакт почти совсем не интересовала. Судя по мемуарам, комедиантам вполне хватало стилизованных костюмов Кульбина и Рыкова да картонных носов. Маска — поведение, амплуа, так сказать, пожизненная приговоренность итальянского комедианта к своему Арлекину, к своему Пульчинелле. Это было главным для Мейерхольда в комедии дель арте. Простак, маг, волшебник, дурак; в фольклоре ведь тоже

подобные герои выявлены поведением, а не портретом. В маске Мейерхольд не мог не оценить породу, фольклорность, архаику. Хотя в то время родословную дель арте вели лишь от римских ателланов, хотя еще не были введены в научный обиход «птицеголовые предки» — наскальные изображения в сицилийской пещере, похожие на сицилийских комедиантов с гравюр Калло[54]. В студии В. Соловьев читал лекции, они с Мейерхольдом прорабатывали дель арте по всем направлениям, об этом речь впереди.

Итак, Мейерхольду не понадобилась ни черная волосатая маска Арлекина, ни какая-либо еще — до самого «Маскарада». Едва ли не десятилетие изготовлялся «Маскарад» в мастерских императорского театра, декорации, бутафория, костюмы, маски, все маски, какие были известны маскарадам Европы, и вышли на сцену в финальном спектакле целой эпохи, среди них стояла особняком группа комедии дель арте.

«Одна старомодная тень сопровождает Театр им. Мейерхольда в его исканиях»[55],— пишет Б. Алперс, увидевший в «Маскараде» острый профиль Гоцци, похожий на профиль Мейерхольда (о сходстве говорили и другие), а между тем речь шла не о портрете, а о маске, о знаменитой венецианской бауте, в которой на самом деле есть сходство с гротескно обостренным носом Гоцци и стремительной линией мейерхольдова лба, резкой складкой переносицы — они тоже словно взяты с бауты. В бауте появляется Неизвестный. По Мейерхольду — он явился не только для того, чтобы разделаться с Арбениным; он расправился с целой эпохой и был в спектакле как факельщик на похоронах, а Мейерхольд и Головин позаботились о его инфернальности, демонизме и просто жути.

Знаменитые панно и занавесы Головина, сменявшие друг друга на спектакле, были маской, скрывающей пространство сцены, оно было таинственно и опасно и насыщено страстями жизни, зараженной магизмом, как писал Муратов об игорных домах Венеции эпохи владычества маски. Магизм, всегда скрытый в картах и золоте. Эта фраза пленила Мейерхольда.

Получив в свое распоряжение целую могучую армию масок, он решился на сотворение мифа о маскараде, мифа грандиозного и дерзкого. Удаленные друг от друга понятия, персонажи, поэты сближались, отразившись в магическом кристалле маски. Получалось, что Байрон не мог не плениться Венецией, а Лермонтов, в Венеции не бывавший, мог попасть во власть ее чар по милости поэзии обожаемого Байрона. Неизвестный и Арбенин составляют роковую пару, как Мартынов и Лермонтов, как «чернь» и Пушкин. Пушкин начинал реформу русской сцены, желая драмы типа шекспировой, «Отелло» Шекспира подобен Арбенину Лермонтова. Арбенин, вызвавший такую же ненависть света, что и Чацкий, указывает тем самым на Грибоедова. Три оборвавшихся судьбы, три неразвившихся ростка русского театра в условиях старой России, где ни Пушкин, ни Лермонтов, ни Грибоедов не увидели при жизни свои недозволяемые пьесы. В глазах Мейерхольда эти обстоятельства становились годными для обвинения страны и эпохи, и он судил их в «Маскараде» и вынес приговор, почти как Неизвестный Арбенину. Но прошлое он тут похоронил, о том не без растерянности и страха писали очевидцы, «свидетели обвинения», видевшие спектакль, небывалый в истории цивилизованного театра, овеянный «мистическим и инфернальным ужасом»[56]. Постановку «Маскарада» приходилось прямо сопоставлять с началом Февральской революции, час в час. Мейерхольд, кажется, не видел в сопоставлении ровным счетом ничего удивительного, да и вряд ли считал это совпадением. Для него ведь театр был «искусство, и в то же время, быть может, что-то большее, чем искусство»[57]. (Мало изученные отношения искусства и неискусства можно понимать как сумму магических практик, оформленных театрально и сопрягающих творчество, судьбу художника и участь объекта, попавшего в эпицентр произведения искусства.)

На сцене шла ворожба, ритм, речь, движения — все говорило о том, что «Маскарад» не спектакль в полном смысле слова. А. Грипич рассказывал, как ответственно загружал Мастер эпизодическую роль Арлекина. Арлекина, уже обученного, привел из студии, заставил построить зигзагообразный рисунок продвижения по сцене, каков был обязателен в дель арте от архаических времен. Грипич писал, да и любил рассказывать подробно, что в репетициях Мастер предоставил Арлекину, дерзко играя, сорвать браслет с руки Нины. Мейерхольд же говорил, что эту злую проделку в его спектакле совершает Голубой Пьеро. Кажется, «представитель инфернальных сил» выступил в маске: на сей раз Арлекин явился на маскарад, переодевшись невинным Пьеро.

Добавим: когда «Маскарад» был возобновлен в Ленинграде, шел с успехом и долго, в нем и следа не осталось от жуткой ворожбы, во всяком случае, о ней не говорили. Может быть, просто не было уже принято говорить об этом. Но у «того», у первого «Маскарада» продолжалась своя тайная жизнь в скрывшихся и затаившихся мирах мистического толка. Из «Маскарада» ворвалась толпа ряженых в «Поэму без героя», и Ахматова увидела, гадая

при свечах пред зеркалами, маски работы Головина. Тень «Поэмы» ложится на воландов бал, там нагота — маска на скелете (а Воланд-режиссер по облику напоминает режиссера «Маскарада»). А также нужно посмотреть глазами Мейерхольда на самый текст «Поэмы». Состоящий из цитат от произведений, созданных «тенями тринадцатого года», он по методу, по внутреннему строению приближен к методу, который Мейерхольд создал, извлек из теоретических построений вокруг Балагана. Образы то уплотняются до маски, то становятся проницаемы, обнаруживая скрытые в них иные лики, а мифология, развернутая Мейерхольдом вокруг «Маскарада», идентична «Поэме», где стали возможны голос Жуковского, присутствие Достоевского, тень Пушкина — среди фантасмагорий тринадцатого года[58].

Маска как способ создания образа, вписанного в контекст культуры, пригодилась Мастеру, когда настал черед его советских постановок. Обширное поле культуры, синтезируясь в образе-маске, оплодотворяло поле новации, постановка получала импульсы отовсюду, из области прикладного дела, из политического плаката Лисицкого, от китайского интерьера и рисунка Домье. Культура мира все время находилась во взбудораженном состоянии при его спектаклях, маска ему помогала.

Мим

Излишне уже возвращаться к той ходячей истине, что актером Мейерхольда в конце концов был не актер русского театра XIX века, а некий абстрактный гистрион, владеющий и фонгляжем, и знаниями в области философии, а, главное, владеющий в совершенстве своим телом. За вычетом интеллектуального развития то был образ истинного балаганщика былых времен, времен до-театральных, до того, как театр оказался в своем здании и обзавелся рампой, отделившей зрителя от спектакля. Этот самый балаганщик, некогда промышлявший еще при выступлениях продажей целебных снадобий и выдиранием зуба, явно происходил от знахаря и колдуна,— идеализируя его образ, художники 10-х годов рассчитывали на то, что такое происхождение отразится на профессиональном выступлении гистриона.

Мима Мейерхольд выращивал в студии на Бородинской, процесс воспитания мима интересовал его больше, чем результат, такое ему вообще было свойственно. Учил «шуткам, свойственным театру»,— удары, прыжки, кувыркания, погони, драки, сцены с клистирами и заключительный уход актеров, этот реестр взят им из науки дель арте. Тут самое время напомнить, что сам он владел «прыжком ди Грассо», что обнаруживало серьезные знания в области гистрионства.

Из арлекинады был извлечен урок общения с маской. Не путь от «казаться» к «быть», но «казаться». Это «казаться» и было маской, соединяющейся с актером, но не поглощающей его. «Таким образом,— пишет Т. Бачелис,— тогда актеры понимали под словом «быть» — полное нетворческое перерождение шута, а под словом «казаться» — творчество»[59]. Добавим, что исполнитель не поглощен маской полностью, но все же он не остается сам по себе, просто «при маске»: он в маске уже не совсем актер, еще не вовсе персонаж.

В сущности, актер обращается с образом, как кукловод с куклой. Маска же обозначает, кем он при этом является сам, каков его собственный образ как «кукловода». Ибо он не растворяется в образе, не отождествляется с ним без остатка, но присутствует в нем, его создавая.

Сценическое существование мима было организовано с большой строгостью, видимая свобода поведения расхлябанного, развинченного фигляра была обманна, все обстояло иначе, мим был подчинен дисциплине архаического ритуала — сохранившейся в комедии дель арте — не менее, чем павловский солдат строевой дисциплине. Не допускалось ни малейших изменений в выправке, осанке и походке, для каждого персонажа своей. (Одну из этих походок заимствовал Чаплин.)

В лекциях, читанных Соловьевым студийцам и опубликованных в журнале студии, были учтены, откомментированы некоторые законы, определяющие положение комедианта на площадке. Движения каждого персонажа по своему собственному маршруту, маршруты были вычерчены Рыковым, прилагались к тексту; маршруты были «лекалообразны», образовывали петли, по ходу дела рисунок петли усложнялся, приближался к просцениуму. Все переходы через площадку, все эти петли возможны лишь в диагональном направлении. В конце концов все линии движений устремляются к тому, чтоб образовать круг, заключительную и совершенную геометрическую фигуру. С понятием круга связано представление о нечетном количестве лиц.

Существенно в дель арте еще и то, что персонажи всегда располагаются симметрично по отношению друг к другу. Они составляют пару, два ланни, два старца, две пары влюбленных... А вот тут достойно внимания толкование Соловьевым парности. Он видит тут закон чета-нечета, важнейший закон: развязка в комедии дель арте происходит вне логики сюжета. Из центра, из глубины выходит Сме-

ральдина, персонаж, не имеющий пары и нечетный, она надевает и снимает повязку на глаза старцев, бьет в бубен: старцы прозревают и раскаиваются, влюбленные заключают друг друга в объятья, цанни кувыркаются на радостях. Однако — по Соловьеву—Мейерхольду — не их старания привели к счастливому концу, но явление Смеральдины, освобожденное от причинно-следственных объяснений, принадлежащее к тому театру, который «искусство и нечто большее, чем искусство».

Здесь следует сказать кое-что о парности персонажей комедии, она привлекла внимание Мейерхольда, но толкования у него не получила. Парные персонажи комедии отражаются друг в друге, не случайны близнецы, двойники у Плавта и Шекспира. По словам Ю. Лотмана, один из пары соотнесен с жизнью, другой принадлежит миру мертвых, в мифологическом пространстве, в пространстве комедии тоже обе половины сходятся, свертываются в один образ. «Мертвая» половина возрождается в комедийном поле, в зоне карнавальной культуры[61].

Что же из своих знаний пустил Мейерхольд в ход, когда держал экзамен перед тонкими эстетами, явившимися смотреть отчетный показ студийцев? Отнюдь не все. В той беседе, на которую я ссылаюсь, Грипич вспоминал арлекинаду тех вечеров «Арлекин — продавец палочных ударов», где соблюдался маршрут и характер движений каждой маски. При соблюдении этих правил допускалась импровизация. (Была узкая эстрада с одной дверью в центре и двумя боковыми лестницами в зал; просцениум, обозначенный полукругом синеватого сукна по полу зала, зрители хвастались, что, по старинному обычаю, они сидели, «ноги поставив на сцену».)

В «Саламанкской пещере» отметим в сцене прихода мужа движения жены и служанки: с каждым стуком в дверь их позы менялись, они, застыв, приходят в движение, подобно автоматическим игрушкам.

Еще были: клоунада-фарс «Две корзины»; фрагмент в духе фьяб Гоцци, где была акцентирована игра с вещью; «Уличные фо-

СХЕМА I.

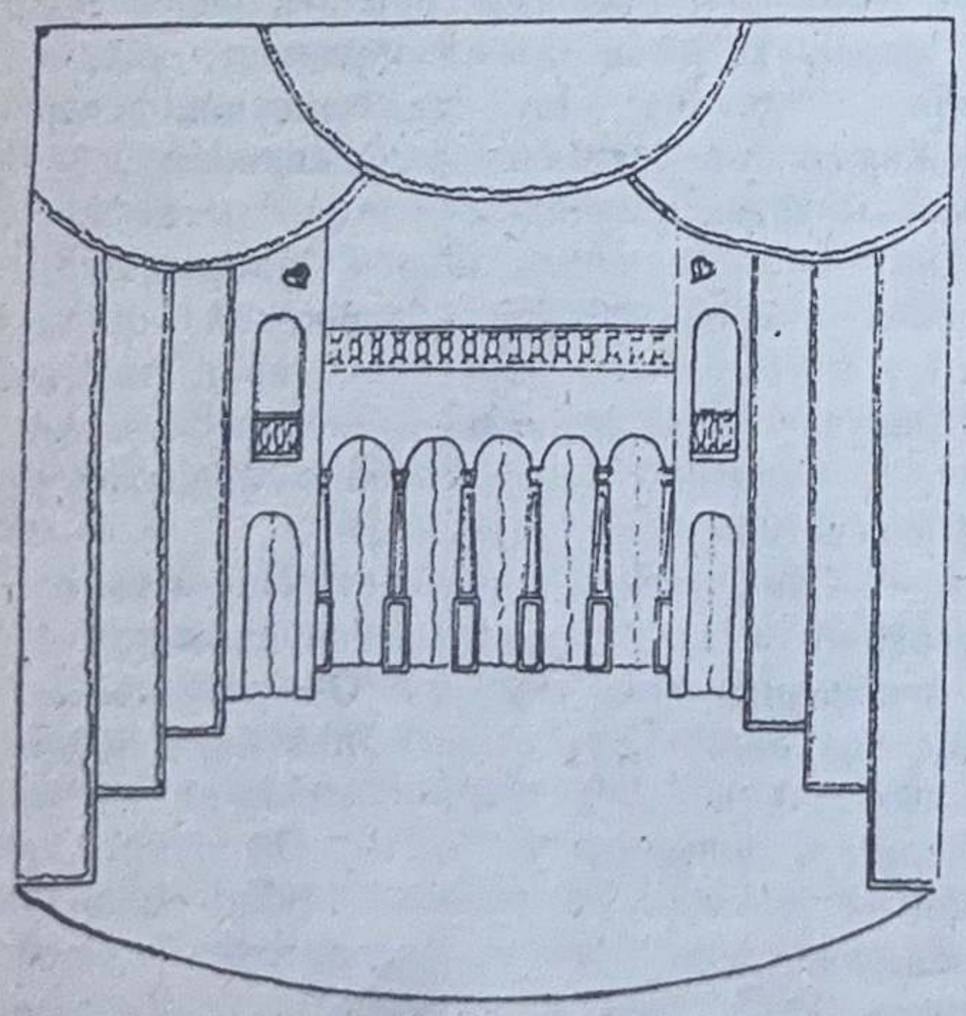


СХЕМА IV.

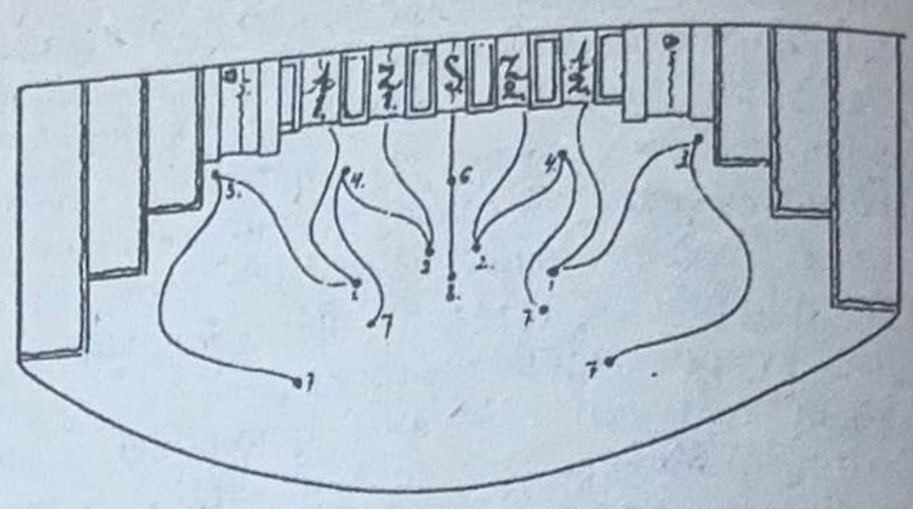


СХЕМА V.

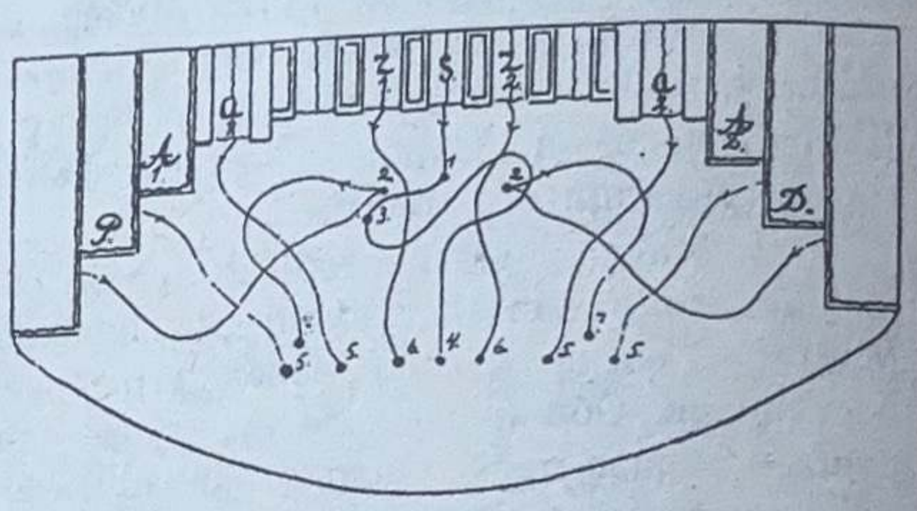


СХЕМА II.

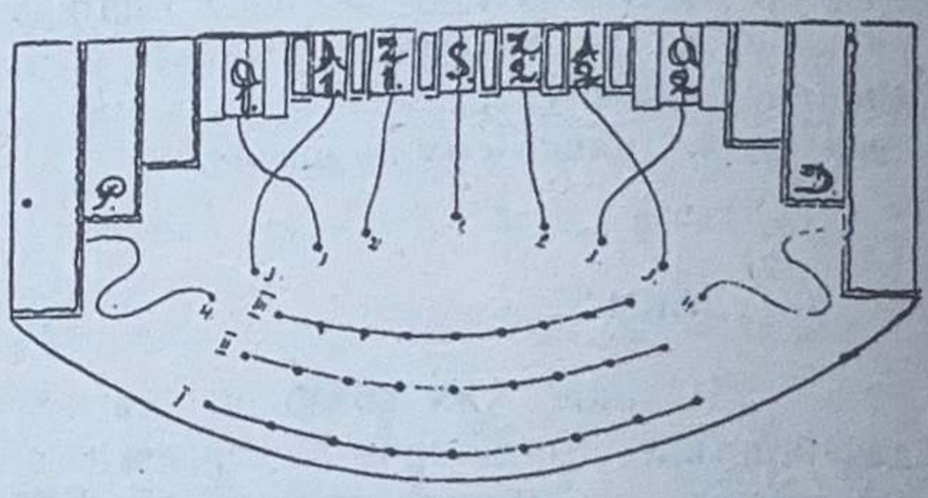
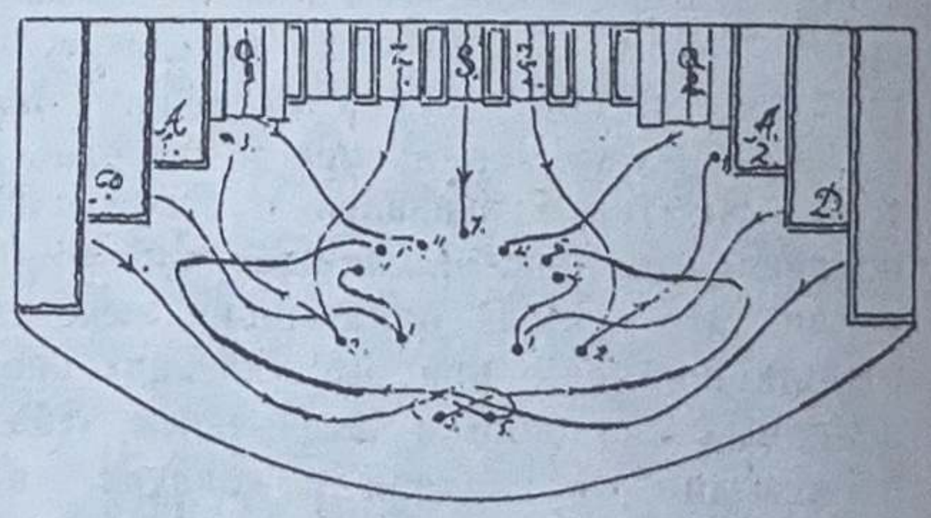
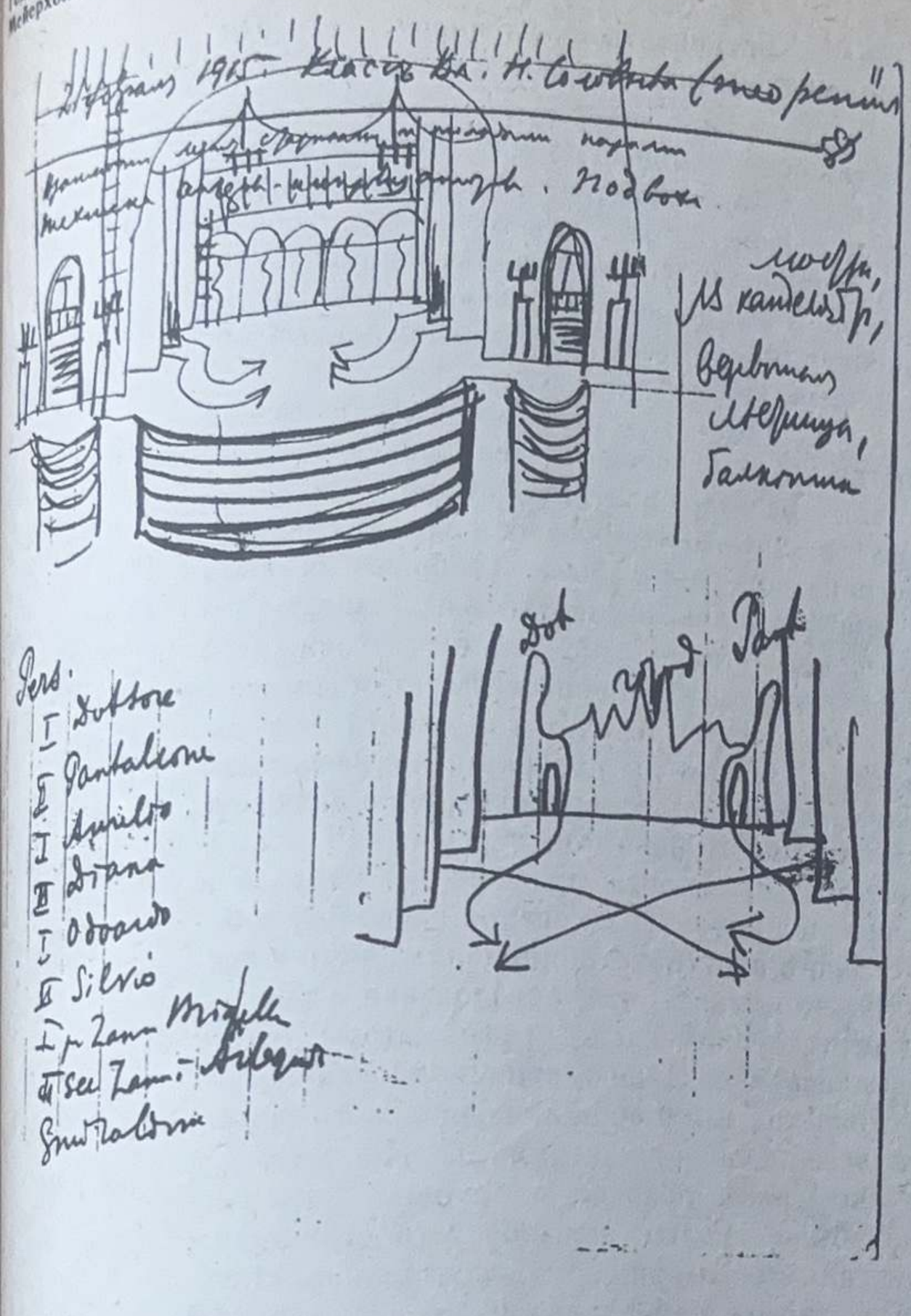


СХЕМА III.



А. Рыков. Чертежи к статье В. Соловьева «Опыт разверстки «сцены ночи» в традициях итальянской импровизационной комедии». («Любовь к трем апельсинам», 1915, № 1—3, с. 71)



Год Мейерхольда

В. Мейерхольд. Рисунок на лекции В. Соловьева 11 февраля 1915 года

кусники», опыт разверстки сценария комедии дель арте. Наконец, «Мышеловка» из «Гамлета», пантомима, комментируемая Волковым самым серьезным образом: «Всякое драматическое произведение [...] может быть показано в полной схематизации [...], мимически разыгранное подлинно театральное действие может взволновать зрителя только потому, что сценарий такого драматического произведения создан из традиционных основ театра как такового»[62].

Критики, принадлежавшие к духовной элите, были озадачены. Называли студию «Академией мертвого искусства», студийцев — «театральными алхимиками». Впрочем, допускали, что «алхимики» занимаются большим и важным делом[63].

Мейерхольд же полагал, что для такого театра нужен другой зритель, он — залог того, что действо и аудитория станут едины. Тут требовался зритель, освещенный мудростью земли[64].

В эссе «Балаган», написанном Мейерхольдом совместно с Ю. Бонди, актер попадает в пустой театр, входит, отражаясь в зеркалах, набираясь образов своих предков-гистрионов, погружается в сон, чтобы увидеть театры прошлого и театры будущего. В театре же настоящего ему делать нечего.

И пока Мейерхольд изучает технику, нужную этому миму, сам актер-мим должен осознать свою родовитость.

Теперь актер в глазах Мейерхольда — не пассивная кукла, но и не то, чтоб человек. На подмостках маг, чародей, он повелитель мира механистических персонажей, но и сам оказывается во власти некоей механики, определяющей его поведение. Мейерхольд пытается определить его место в субординации театра.

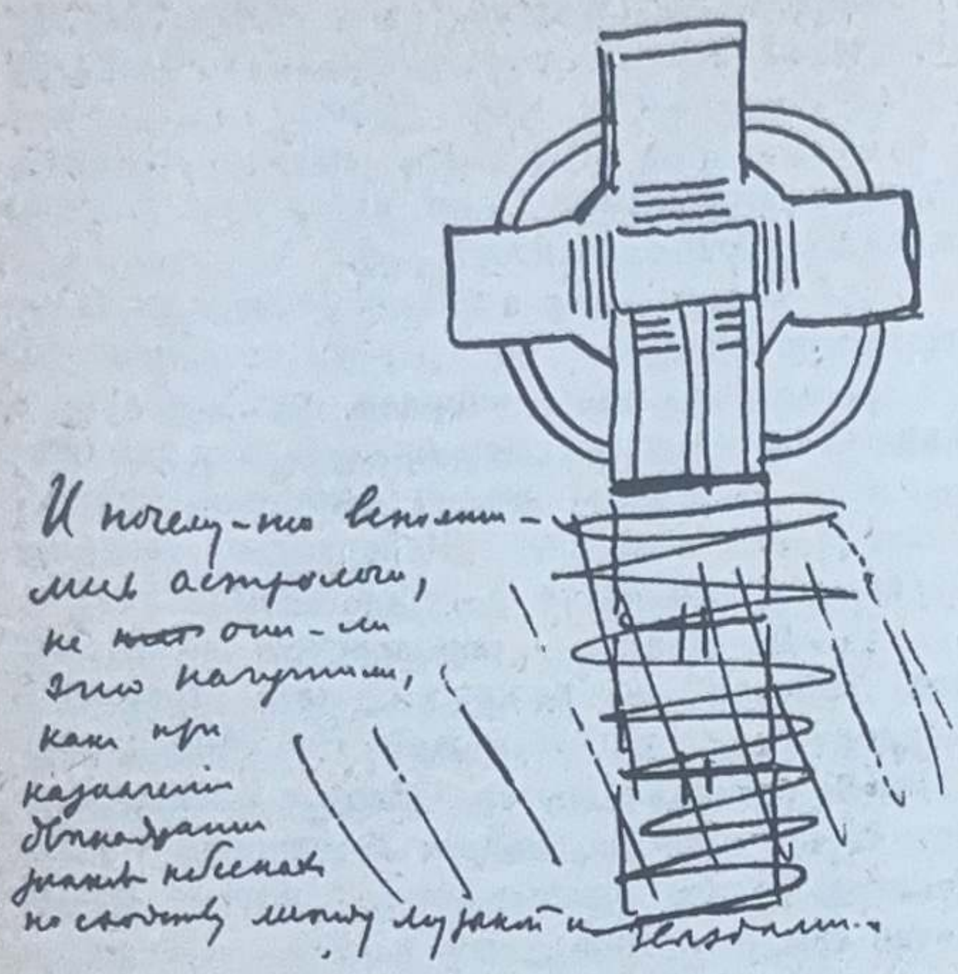
Да, театр — королевство; но король его, конечно, не режиссер, как утверждал Гордон Крэг. Но кто же? Но Мейерхольд вовремя останавливается. Отводит читателя от ответа на свой же вопрос беспечной и плутоватой фразой: оказывается, о короле новый актер еще не думал.

Но ведь и комедия дель арте может обходиться без режиссуры, стоит только следить за выполнением правил в поведении масок. Мастер, бесспорно, прицеливался к тому, чтобы игра гистриона будущего носила характер блестяще выполненной механической игрушки, вроде Олимпии у Гофмана.

Пространство балагана

В том эссе, которое Мейерхольд написал вместе с Ю. Бонди, в форме какой-то нарочито необязательной и непринужденной, есть описание балагана, этого театра будущего, предназначенного уже не для великих мистерий, но для представлений мимов, гистрионов, балаганщиков. Авторы начертили балаган свой в плане, не забыв помянуть, что начертил его «кто-то», ни шагу без мистификации, она есть маска, скрывающая крайнюю серьезность притязаний. Концентрические круги, от центра — лучи, своего рода «дороги цветов» китайского традиционного театра. За стенами шапито описана площадь. На площади — бродячие фокусники, торговцы сладостями, продавцы игрушек, гадальщики с попугаями, нарядная публика (такая площадь возникла в Париже при центре Помпиду). Внутри же шапито — круглая сцена. Внутреннее пространство балагана описывается как магическое, подвластное механике «волшебной шкатулки», скрытой под сценой и пришедшей в негодность: «Привести бы в движение забавную игрушку».

Что же произойдет, если ее привести в порядок? Начнутся превращения пространства-времени. Может возникнуть безбрежная даль, даль может сократиться, время бежит то ускоренно, то останавливается совсем.



В. Мейерхольд. Рисунок из рукописи статьи «Балаган»

Описания зрелища нет, но зато вас проводят мимо гримуборной, где маски, репетируя, говорят нараспев, и где висят одежды из непритязательного лоскута, им предстоит на сцене превратиться в парчу — артистизм преображения относится и к ткани.

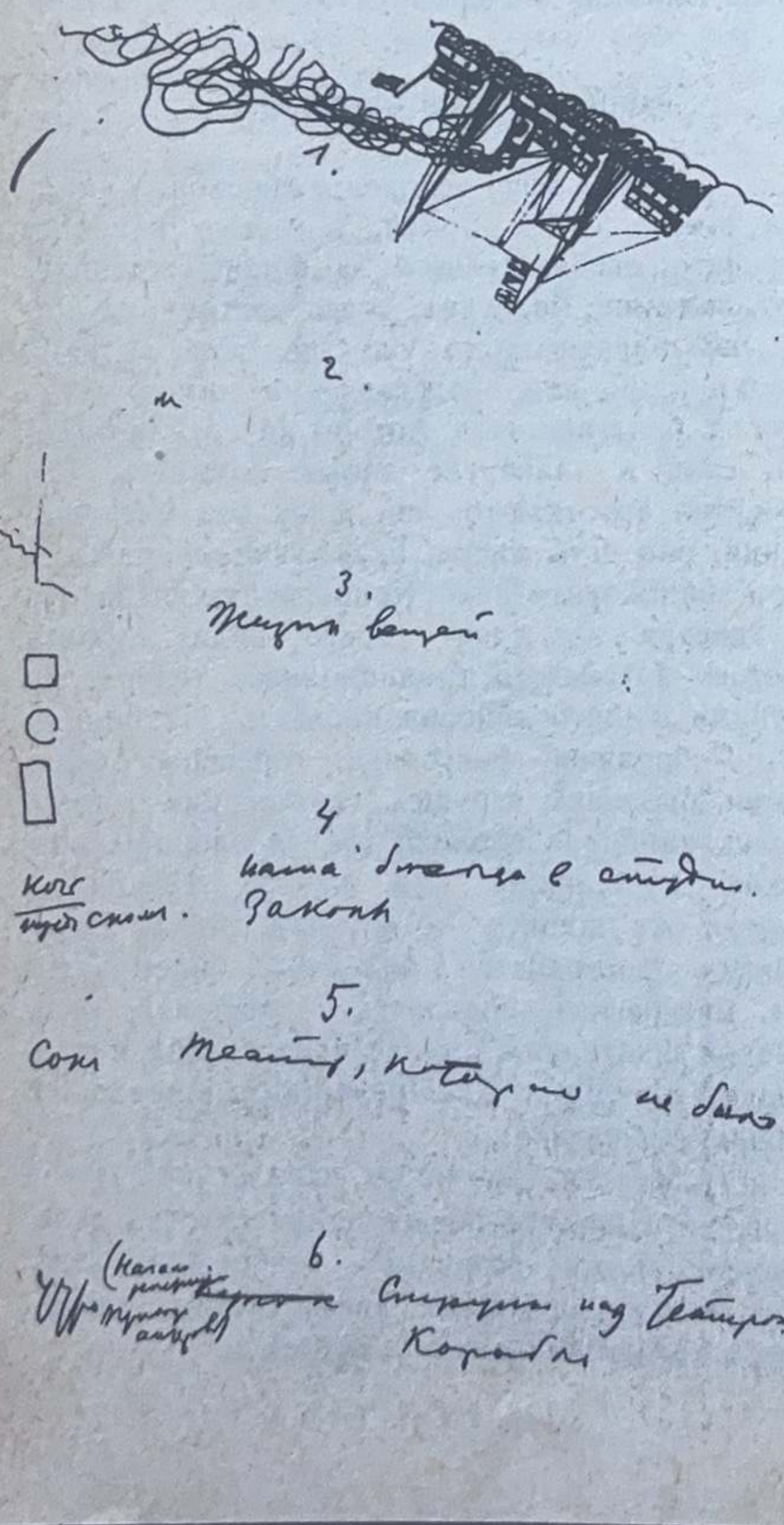
Далее нас ведут куда-то вверх, к небу, где установлен «дивный порядок струн и колес». Машинерия, оказывается, не только расположена под сценой, она, как оказалось, вообще имеет отношение к небесам, вселенная задействована в балагане, он связан с нею, и это объясняет его абсолют, его универсальный общечеловеческий смысл[65].

В «Дон Жуане» была осуществлена попытка освоить сцену Александринского театра как сцену балагана. Море огней на сцене и в зале объединяло их в единое сияющее пространство, сцена была свободно открыта (не считая маленьких «кукольных» ширм для суфлеров), головинский задник отгораживал зону, откуда должна появиться статуя командора. Зона должна была быть понята как заповедная. Не там ли располагался невидимый порядок струн и колес, приводивших в движение куклу-Жуана? Добавим: на первый план был вынесен преувеличенный просцениум, Головин и Мейерхольд боролись со сценой-коробкой, добиваясь иного пространства, приближая его к арене. Нужно помнить, что, преодолевая ограничения ренессансной сцены, реформаторы театра стремились к созданию принципиально нового пространства для принципиально нового театра. При всем подобии театрам древних мистерий или балаганам посреди площади — это все-таки были опыты новаторского характера. И когда мы говорим о «воссоздании» структуры балагана Мейерхольдом, мы должны отдавать себе отчет в том, что он всегда строил новый, невиданный еще театр.

Путь к гротеску

В 1910 году Доктор Дапертутто поставил в «Доме интермедий» пантомиму «Шарф Коломбины». Как раз тогда, когда Соловьев писал, что Арлекины и Коломбины составляют содержание многих произведений различных областей современного искусства. Этот спектакль, внешне незначительный, с краткой сценической судьбой, оказался весьма содержательным для эстетики Мейерхольда. Потому нахожу необходимым задержаться на нем более подробно, привлекая устный рассказ С. М. Бонди.

В прологе шел парад актеров, исполняли куплеты М. Кузмина («Все проходит мимо, мимо, Все проходит, как игра. Жизнь всего лишь пантомима, И не только Шницлера́»). Вечер обещал весьма шутливое настроение, шли скетчи, царил дух капустника, ничто не предвещало глубоких потрясений. Мейерхольд готовился внезапно выбить зрителя из настроенности, сбить с толку, резко поменять строй эмоций. Так начинались пробы метода гротеска.



В. Мейерхольд и Ю. Бонди. План статьи «Балаган»

А кроме того, «Шарф Коломбины» оказался если не двойником, то эскизом «Дон Жуана». Трагический балаган, пережитый в кошмарных польках дурацких рож «Дома интермедий», отразился в «нарядном балагане» на александринской сцене, а бумажная мишура сменилась золотом Версаля.

К «Шарфу Коломбины» Сапунов строил интерьер-шкатулку, на дальней стенке два окна, за окнами ночь. Сквозь прорванное окно открывалась бездна, чуждая зона, там появлялся мертвый Пьеро, а павильон выстроен на рубеже, отрезающем владения живых от царства смерти. Пересекая границу, уходят — из окна в смерть (как ушел Мейерхольд — Пьеро), из него выглядывают мертвецы, как Пьеро «Шарфа Коломбины». В час свадебного бала мертвый любовник за окнами, взмахивая рукавами, дирижирует балом.

«Все шло под аккомпанемент рояля,— рассказывал С. Бонди,— только в свадьбу включался оркестр. Арлекин ломал инструменты, их потом чинили с большим трудом». Поломка инструмента была в партитуре Донаньи, этого «музыкального Гофмана», как его называли»[66].

«И когда я вспоминаю кошмарную польку, которую играли на различных инструментах смешные музыканты, когда я вспоминаю тот кошмарный вихрь пестрых и грубых тел, [...] я чувствую тот мороз, который скользил по коже в зрительном зале»[67],— написал М. Бонч-Томашевский. А. Таиров в «Свободном театре» ставил «Покрывало Пьеретты», выпукло рисовал безумие и отчаянье Пьеретты, Мейерхольд на том же материале предписывал Коломбине борьбу со смертью, с невидимой силой, обрывающей нить жизни. Критика отдавала ему предпочтение. Но тут и происходил водораздел между двумя режиссерами: Мейерхольд оставался верен теме зависимости, обреченности свыше. Его герои по-прежнему существуют не сами по себе, они подключены к невидимым силам вселенной, вокруг частной судьбы намечен великий мир.

Все это причастно к его представлению о гротеске, к цели гротеска. Эту цель необходимо учитывать, иначе поиски Мейерхольда будут выглядеть формальными, а порой и штукарскими.

Впервые Мейерхольд приравнивает вещь к актеру, они — почти равны в системе выразительных средств. Жутью повеяло на зрителей от того, сколь значителен и самостоятелен на сцене предмет: шарф, который потеряла Коломбина, портрет, связка писем, роза Коломбины, ее башмачок и флакон с ядом. Выстроенный по законам кукольного театра, спектакль уравнял в правах предмет и героя. (Игра с вещью, значимость вещи, возведение ее в ритуальный предмет найдет развитие в эстетике Мейерхольда.) Мрачно и грозно «играют», ворожат и колдуют эти предметы в спектакле, вызывая из мира мертвых, из шкатулки-гроба куклу-мертвеца[68].

Гротеск

Он читал Флёгеля «Историю гротескно-комического» и на него ссылался. Комический гротеск — заложенный в сердцевину народного праздника с его ряженьем, масками, необузданностью и свободой, разрешенным смехом и осмеянием всего, что вне праздника почиталось только серьезным,— был связан с народным балаганом. Трагический гротеск происходил от романтиков (во всяком случае, ими был осмыслен и взят как основной принцип). Гофман поведал не об устрашающем, но о жутком, улыбаясь, в такой невинной, как детские игрушки, пасторали разглядел мерцанье темных отвратительных сил. Это был балаган, можно сказать, интеллигентный.

Мейерхольд оба типа гротеска пытался соединить, в этом как раз особенность его поэтики. Он обдумывал метод гротеска в 1909 году. В то время сам воздух культуры был насыщен гротесковыми образами. Пройдет совсем короткий промежуток времени, отделяющий раздумья и сценические опыты Мейерхольда в этом направлении от начала работы над гротеском у Рабле, от начала великого труда М. М. Бахтина — Бахтин, юный петербуржец, формировался в той культурной среде, где можно было не видеть постановок Доктора Дапертутто, но нельзя было о них не знать.

Искусство 10-х годов вообще устремляется в направлении причудливости, в цене необычность, странность, многослойность, двойственность; отсюда, в частности, культ маски, «удвоенного» лица.

Мейерхольд шел в сторону гротеска осмысленно, с точным прицелом, отлично понимая, на какое сокровище он набрел, наконец, в своих упорных странствиях и поисках ключей к театру будущего. Масштаб его одаренности, умноженной исполинским трудом, отчасти мог объяснить, почему ему понадобился именно гротеск. Привожу слова М. М. Бахтина:

«В связи с Рабле и Шекспиром Гюго дает очень интересную характеристику гения и гениального произведения. Из этой характеристики следует, что гротескный характер творчества — обязательный признак гениальности. Гениальный писатель — в том числе Рабле и Шекспир — отличается от просто великих писателей *резкими преувели-*

чениями, чрезмерностью, темнотой (obscurité) *и чудовищностью* (monstruosité) всех своих образов и своих произведений в их целом»[69].

Но, конечно, не всякий гений собирается выводить формулу своего собственного творчества, как это делает Мейерхольд. Его положения о гротеске не отличаются принципиальной самостоятельностью, но многое говорят о его методе.

И если он, охладевая ко вчерашним кумирам, ушел от стилизации, то гротеск, «гротескизация» оставались в его активе; он мог отставить гротеск на время; но он к нему возвращался. До последних своих вымученных, вымороченных спектаклей. Кажется, в них побеждала действительность, наступая на художественность, пожирая ее. Завершалась жизнь Мастера, который вышел на борьбу с косностью бытия, побеждать которую могло только искусство. Именно в гротеске искусство в своей битве с натурой и натурализмом концентрирует свои силы в одной точке, собирая крайности и относясь к жизненным явлениям так, как будто они ему неизвестны были до сих пор, увидены впервые и поняты искаженно. Остраненность, как вскоре скажет Шкловский, обычное, увиденное вдруг как странное. В гротесках древности являлись полулюди-полузвери, растения сливались с животными, нечисть имела человеческое лицо и копыта. Очевидно, в гротеске вообще соединилось все от истока искусства, в нем — залог будущей метафоры, он есть момент фиксации метаморфоз, превращений живого в неживое, и наоборот, человека — в животное, в растение, в птицу, а явления природы обретают антропоморфные черты.

Мейерхольд характеризует гротеск одним словом: *странность*. Способ его создания — *синтез*.

Задача: *заменить реальное символическим*. Цель: *привести зрителя к попытке отгадать загадку непостижимого*.

Конструктивный подход очевиден. Тут все достаточно ясно. Туманен лишь последний тезис, «загадка непостижимого» слишком размыта и неопределенна, особенно рядом с сухой отчетливостью: *синтез, странность*. Очень приблизительно «загадку непостижимого» можно прояснить его же текстом:

«В жизни, кроме того, что мы видим, есть еще громадная область неразгаданного. Гротеск, ищущий сверхнатурального, связывает в синтезе экстракты противоположностей, создает картину феноменального, приводит зрителя к попытке отгадать загадку непостижимого»[70].

Н. Сапунов. Эскизы к «Шарфу Коломбины». 1910

Его борьба с натуралистическим театром была не простым конфликтом двух направлений, это была «война миров», битва титанов, обязательная при сотворении космогонического мифа. А сотворялся именно космогонический миф, возникновение космоса новой действительности из хаоса старой, будущее должен был формировать театр, театр будущего, антинатуралистический. Ибо натурализм показывает частицу жизни, вырезая из целого.

Вот именно гротеску и вменялось, синтезируя, сталкивая, играя своей образностью, дать всю картину, вселенскую среду, куда погружена судьба человека: постичь же картину — всю — он сможет лишь, когда вступает в действие гротеск. Гротеск выбивает зрителя из привычной колеи. Таким «вне-обычным» состоянием аудитории Мейерхольд чрезвычайно дорожил. Зритель — конечная точка его усилий, и должна возникнуть цельная аудитория там, где только что был разрозненный посетитель театра.

Полагаю, он, знающий цену мифу, и сам, как мы знаем, умел творить миф при каждой своей постановке; талантливый ученик символистов, учивших пророчествовать мифом, пробиваясь ко всенародной душе,— он для того и «запустил» гротеск в свой театр, чтобы ошеломленный необычным, вышибленный из привычной колеи и отключившийся от реальности зритель впал в состояние, в которое следует впадать при коллективном сотворении мифа. Как и было хотя бы в средние века в коллективном переживании страстей Христовых — в мистерии. А может быть, гротеск — как раз то, что возбуждает творческую энергию художника (вспомним, от гротеска пошли метафоры).

Он писал о китайских бумажных стружках; брошенные в воду, они разворачиваются в чудесные картинки. В Балагане он искал такие стружки. Там должно было скрываться что-то, способное раскрыться, жить, превращаться в произведение. В народной культуре такой фермент Бахтин назвал по-народному: «бродило», обладающее «неистребимой живучестью». Мейерхольд, вослед Гофману, нечто подобное видел в автоматической игрушке и в механической шкатулке. Понимать это, конечно, следует как образ, но: образ перпетуум мобиле. Гротеск обладал подвижностью, гротеск только дожидался благоприятных условий, чтобы проснуться: в масках народного праздника, в химерах Нотр-Дам, в римских орнаментах, в пещерном рисунке, наконец. Перпетуум мобиле Мейерхольд искал в гротеске не без оснований: в дни празднеств в людях просыпается древняя память, она подсказывает и образ, и поведение маски.

Маска — формула гротеска, где жуткое и комичное, минутное и вечное, прекрасное и уродливое сталкиваются, словно бы выбивая искры,— маска стала основной ставкой Мейерхольда в искусстве, выстроенном на гротеске. Маска площадной культуры, уличных выступлений, народных гуляний — их все чаще посещают утонченные эстеты, искатели сокровищ духовного порядка. «Мы еще дождемся, что появление актера без маски на подмостках будет вызывать негодование публики»[71],— доверительно сообщал Мейерхольд.

Уточнение к теме

Три «кита», на которых стоит балаган как система, мим-маска-кукла, обеспечивают миму две элементарные и основные формы гротеска. Бахтин проводит различие между маской и куклой (и все-таки внутри системы *балаган,* даже если он не выявляется особо в книге о Рабле, но как бы растворяется в едином безбрежном и вечном поле «карнавальной культуры») достаточно жестко, положение может показаться спорным, однако в приложении к эстетике Мейерхольда оно оказывается истинным:

«В маске воплощено игровое начало жизни, в основе ее лежит совсем особое взаимоотношение действительности и образа, характерное для древнейших обрядово-зрелищных форм. Исчерпать многосложную и многозначную символику маски, конечно, невозможно. В романтическом гротеске большую роль играет мотив марионетки, куклы. Мотив этот не чужд, конечно, и народному гротеску. Но для романтизма в этом мотиве на первый план выдвигается представление о *чуждой* нечеловеческой силе, управляющей людьми и превращающей их в марионетки, представление, совершенно не свойственное народной смеховой культуре. Только для романтизма характерен и своеобразный гротескный мотив трагедии куклы»[72].

Но только лишь слияние обоих типов гротеска, народного с романтическим, составило гротеск Мейерхольда, и это крайне важное положение вещей. Можно сказать, его гротеск, принадлежащий народной площадной культуре и обретший крайнюю острую форму маски комедии дель арте, в конечном счете был нацелен на то, чтоб театр из раздробленного стал цельным, чтоб возникла аудитория, идеальная для того, чтобы полностью принять и отозваться, соучаствуя (что, как известно, свойственно архаическим обществам, где зритель и исполнитель отправляют общий ритуал, даже когда он театрализован).

Что же касается гротеска романтического, то есть порождения развитой культуры, ушедшей от мифологического материала, обыгрываемого в гротеске, тут-то как раз в образах кукол синтезируются различные проявления развитой культуры, а это, как мы знаем, было совершенно необходимо Мейерхольду. Чтобы за фигурой, сыгранной Юрьевым, стояли Мольер, Тартюф, Людовик, фокусник из балагана на Сен-Жермен, Версаль, Домье в перспективе! Тут панорама Франции, золотая

пора драгоценной ее культуры. И чтобы за Неизвестным был угадан Гофман, Гоцци, Калло. А также Мартынов, а также Дантес.

Скажем так: гротески Мейерхольда синтезировали образы природы и природной стихии карнавала с образами культуры, взятой в ее непрерывном развитии.

«Шарф Коломбины» — исчерпывающий обе формы мейерхольдова гротеска спектакль, где куклы и маски вступают в тесный контакт, но и кукла и маска сохраняют свое направление в чистоте. Страшна потешная пляска масок; а куклы обречены судьбе и кукольному року и чему-то еще, неопределенному и томительному, вызывающему томление духа. В кругах Мейерхольда этой российской тоске приписывали социальные черты.

Заключение

Мысль о том, что в творчестве Мейерхольда крайние проявления авангардизма всяческого рода — будь то модерн, будь то конструктивизм — сочетались с архаическими формами театра мистериально-карнавального, конечно, не нова. О том неоднократно говорил он сам, то же подмечали критики, проявлявшие особую чуткость к присутствию древних форм в современном спектакле. Это свойство режиссерской природы Мейерхольда отметил А. Эфрос, определив ее как замечательную смесь консерватизма и бунтарства, что позволяло режиссеру «чувствовать крепкую почву под ногами при самых крайних экспериментах»[73]. О том же много лет спустя написал А. Мацкин, посвятивший Мейерхольду глубокое и тонкое исследование[74]. «Абсолютный слух» Мейерхольда, улавливающий голос авангардного искусства, стремительность перехода от нового к новейшему помогли Мейерхольду избежать опасностей формального творчества, потому что его эстетика строилась на надежном каркасе, идентичном костяку фольклорного театра. Мейерхольд доказал жизнеспособность этой древней модели и ее право существовать в различных пластах искусства во все времена. Такая модель пригодилась для достижения его конечной цели, для «созидания будущего гиганта — всенародного театра», для которого в театрах 10-х годов, как в кузницах, выковывались «стройные части»[75]. Но Б. Алперс обнаружил в инвентаре «будущего гиганта» все тот же сундук с куклами и масками, с которыми Мейерхольд не намерен был расстаться[76].

Создавая свои мистерии и балаганы, Мейерхольд рассчитывал на какого-то идеального зрителя. «Новых людей», которые придут в новый театр, он хотел видеть в раненых солдатах — им пришелся по душе площадной каботинаж студии на Бородинской. В сущности, это был балаган, то, что «соответствует фантазии народа». Ведь там воспроизводились те древние начала, которые солдат, выросший в деревне, хорошо помнил по обрядовым игрищам. Для такого зрителя, для народной аудитории и собирался творить Мейерхольд после революции. В «Мистерии-буфф» бушевала карнавальная стихия, в ее свежевзрытую почву опрокидывался, переворачивался вверх тормашками старый мир.

«Когда же страна пытается выковать лик нового общества путем спокойного культурного созидания, тогда встает перед нами другая проблема — Театр как Празднество»[77]. И многое в его послереволюционных спектаклях прочитывается как продолжение отчетного вечера студии на Бородинской.

В том, что сцена была пустой, раздетой, как разоренный пустующий дом, была потаенная игра: труппа революционизированных каботинов располагалась вроде бы где попало. Как приличествовало подлинным балаганщикам.

Заповедью актера была игра, играли со всем — с предметом, с образом, с ситуацией. В веселом балагане устанавливались панибратские отношения с историей, тип обыгрывается в его социальном развитии, так сказать, в социально-исторической перспективе: агрессивность Аксюши, дерзящей барыне, диктуется злободневностью изменившихся классовых норм. Хотя ровно то же диктует и карнавал, разрешающий слугам в карнавальные дни вести себя, как господа. Счастливцев ловит удочкой несуществующую рыбку, точно так Арлекин ловит муху. Актер играет с вещью, но и вещь играет актером. В «Смерти Тарелкина» мебель взрывается, критика находила это излишне экстравагантным даже для Мейерхольда, признанного авангардиста. Но так же взрывался стул под Арлекином в итальянском балагане, подбрасывая его вверх.

С некоторой осторожностью можно предположить, что станок «Великодушного рогоносца» — новаторство конструктивизма — для Мейерхольда был продолжением темы машинерии, которая осуществляла, как он полагал, управление балаганом. Вспомним его фантазии на тему путешествия по пустому театру, где под сценой бездействовала «забавная игрушка». Не она ли выведена наружу в наивном, но внушительном станке «Рогоносца», не потому ли яростно вращается колесо?

В бамбуковом оборудовании «Учителя Бубуса», в замкнутой, как шкатулка, декорации «Ревизора» персонажи начинают двигаться, как заводные, разыгрывают механический спектакль, отправляют странный ритуал бытия. Как черти из табакерки выскакивают

офицеры из шляпной коробки. И подобно гофмановским автоматам, подобно бесчинствующей нечисти «Вия», окаменевшей с первым криком петуха, персонажи «Ревизора» застывают в позах, в которых застал их конец спектакля. Для Мейерхольда они — образы умершего прошлого, он снова и снова обрекает их року, но на сей раз его рок выступает в обличии исторической закономерности. И в его эстетически организованном хозяйстве, где хранятся марионетки и механические фантомы Гофмана, появляются автоматы, а образ человека-автомата уже появился в мировой культуре, у Чаплина в «Новых временах», у Чапека в «Руре», у А. Толстого — это роботы.

Мир, в котором обитают новые герои Мейерхольда вместе с их генеалогическим древом, обладает пульсирующим пространством и временем. Балаган вооружил его оптическим приспособлением, подобным биноклю. Пользуясь им, он может приближать и удалять предмет — такие манипуляции с пространством производит и Маяковский («Вселенная вся как будто в бинокле»),— авангард нередко выходит к первоосновам искусства, в фольклорном театре фигурирует «подозрительная трубка», роль ее та же. В «Командарме» красноармеец поет «скифскую» песню, пение открывает даль веков. В «Клопе» в «перевернутом» бинокле приближенное действие замедляется, происходящее на сцене можно рассматривать по частям, как рассматриваем мы предмет под микроскопом. Так и намерен был распорядиться Мастер Балаганом, где время может идти медленно и быстро, остановиться совсем, приблизить актера или увести его в такую даль, что голос будет еле слышен...

Разумеется, далеко не все в театре Мейерхольда диктовалось законами трагического или веселого балагана. Вне его пределов останутся спектакли, кровно связанные с мировой культурой, хотя бы «Дама с камелиями».

Но это уже совсем другой Мейерхольд.

Примечания

1. Л. Гуревич. Литература и эстетика. М., 1912, с. 164.
2. И. Анненский. О современном лиризме.— «Аполлон», 1909, № 1, с. 12—32.
3. А. Аверченко. Юмористические рассказы. М., 1964, с. 140.
4. В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2-х частях, ч. 1, М., 1968, с. 132.
5. А. Я. Гуревич. Категории средневековой культуры. М., 1972, с. 75.
6. Г. Эйкен. История и система средневекового мироздания. СПб., 1907, с. 545.
7. Вяч. Иванов. Поэт и чернь.— «Весы», 1904, № 3, С. 34.
8. Вяч. Иванов. Предчувствия и предвестья.— «Золотое руно», 1906, № 5—6, с. 197.
9. См.: В. Э. Мейерхольд. Статьи..., ч. 1, с. 125.
10. А. Белый. Петербург. М., 1978, с. 239. Однако, сокращая сегодня свой давний текст, не могу удержаться от упоминания о сборнике «Метафизика Петербурга» (СПб., 1993), там выявлены все измерения.
11. П. Флоренский. Обратная перспектива.— «Ученые записки Тартуского университета». Вып. 198. Тарту, 1967, с. 386.
12. Г. Фукс. Революция театра. СПб., 1911, с. 287.
13. В. Э. Мейерхольд. Статьи..., ч. 1, с. 108.
14. Там же.
15. В. П. Веригина. По дорогам исканий.— В кн.: «Встречи с Мейерхольдом». М., 1967, с. 33.
16. А. Блок. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 5, М.-Л., 1962, с. 432.
17. Там же, с. 434.
18. П. Ярцев. Московские театры.— «Золотое руно», 1907, № 7—9, с. 149.
19. Е. Зноско-Боровский. Русский театр начала XX века. Прага, 1924, с. 282.
20. Н. Евреинов. Художники в театре В. Ф. Комиссаржевской.— В кн.: «Памяти Веры Федоровны Комиссаржевской. Алконост», СПб., 1911, с. 129—130.
21. П. Ярцев. Московские театры.— «Золотое руно», 1907, № 7—9, с. 149.
22. М. Волошин. Лики творчества. СПб., 1914, с. 52.
23. Н. Маныкин-Невструев. Беатриса.— «Русский артист», 1907, № 1, с. 10.
24. Там же.
25. А. Ростиславов. Призраки на сцене.— «Театр и искусство», 1907, № 4, с. 769.
26. А. Блок. Собр. соч., т. 5, с. 199.
27. В. Э. Мейерхольд. Статьи..., ч. 1, с. 133—134.
28. «Встречи с Мейерхольдом», с. 38.
29. Homo Novus [А. Р. Кугель]. Театральные заметки.— «Театр и искусство», 1907, № 9, с. 160.
30. «Встречи с Мейерхольдом», с. 33.
31. П. Ярцев. Московские театры.— «Золотое руно», 1907, № 7—9, с. 150.
32. См.: В. Э. Мейерхольд. Переписка. М., 1976, с. 125.
33. Цит. по: С. Бонди. О музыкальном чтении М. Ф. Гнесина.— В кн.: М. Ф. Гнесин. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1961, с. 82—83.
34. «Встречи с Мейерхольдом», с. 34.
35. К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд. М., 1969, с. 88.
36. См.: «Встречи с Мейерхольдом», с. 33.
37. Е. Зноско-Боровский. Русский театр начала XX века, с. 273.
38. В. Э. Мейерхольд. Статьи..., ч. 1, с. 171.
39. См.: В. Азов. «Шут Тантрис», драма Эрнеста Хардта.— «Речь», 1910, 11 марта.
40. Цит. по: Н. Д. Волков. Мейерхольд. В 2-х томах, т. 2, М.-Л., 1929, с. 99.
41. См.: Л. Гуревич. «Шут Тантрис».— «Русские ведомости», 1910, 14 марта.
42. А. Бенуа. Масленица.— В кн.: «Александр Бенуа размышляет», М., 1968, с. 178.
43. О. Фрейденберг. Миф и литература древности. М., 1978, с. 230—234.
44. Там же.
45. См.: А. Дейч. Немногое, что память сохранила.— В кн.: «Встречи с Мейерхольдом». М., 1967, с. 64.
46. См.: П. Румянцев. В оперном театре имени К. С. Станиславского.— В кн.: «Встречи с Мейерхольдом», с. 597.
47. Е. Зноско-Боровский. Русский театр начала XX века, с. 312.

Н. Сапунов (?). Паяц

48. См.: Б. Л. Огибенин. Маска в свете функционального подхода.— В кн.: «Статьи по вторичным моделирующим системам». Тарту, 1973.
49. В. Э. Мейерхольд. Кинематограф и балаган.— РГАЛИ, ф. 998, о. 1, ед. хр. 552.
50. Д. Коган. Сергей Юрьевич Судейкин. М., 1974. с. 78.
51. А. Белый. Маска.— «Весы», 1904, № 5, с. 8.
52. П. Муратов. Образы Италии. М., 1912, с. 39.
53. См.: В. Э. Мейерхольд. Статьи..., ч. 1, с. 218.
54. См.: И. Уварова. Традиции старинного театра и русские сценические искания начала XX века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1981.
55. Б. Алперс. Театр социальной маски. М.-Л., 1931, с. 77.
56. К. Державин. Эпохи александринской сцены. Л., 1932, с. 184.
57. [В. Э. Мейерхольд]. Глоссы Доктора Дапертутто к «Отрицанию театра» Ю. Айхенвальда.— «Любовь к трем апельсинам», 1914, № 4—5, с. 68.
58. А. Ахматова. Поэма без героя.— В кн.: А. Ахматова. Стихотворения и поэмы. Л., 1976, с. 352—442; Т. Цивьян. Заметки к дешифровке «Поэмы без героя».— В кн.: «Ученые записки Тартуского университета». Вып. 284. Тарту, 1971, с. 255—275; Р. Тименчик. К семиотической интерпретации «Поэмы без героя».— В кн.: «Ученые записки Тартуского университета». Вып. 308. Тарту, 1973, с. 438—442; В. Топоров. «Без лица и названья»: к реминисценции символического образа.— В кн.: Тезисы докладов 4-й летней школы по вторичным моделирующим системам. 14—24 августа 1970 года. Тарту, 1970, с. 104—110.
59. Т. Бачелис. Актер комедии дель арте. (Рукопись. Архив Т. И. Бачелис.)
60. См.: В. Соловьев. Опыт разверстки «сцены ночи» в традициях итальянской импровизированной комедии.— «Любовь к трем апельсинам», 1915, № 1, с. 71—77.
Следует обратить внимание на то, что эти «маршруты» персонажей дель арте идентичны маршрутам кукол в рождественском вертепе, там куклы продвигаются по прорезям в полу, прорези же имеют такую же конфигурацию. По устному сообщению В. Новацкого, очевидно, ящик вертепа был когда-то механической шкатулкой, фигуры двигались чудесным образом, без кукловода. Мысль о шкатулке, о забытой машинерии, осуществляющей чудо, преследует Мейерхольда — к этому мы еще обратимся. (Запись беседы с В. Новацким от 2 августа 1962 года.— Архив автора.)
61. См.: Ю. М. Лотман. Происхождение сюжета в типологическом освещении.— В кн.: «Статьи по типологии культуры», Тарту, 1974.
62. Н. Д. Волков. Мейерхольд, т. 2, с. 369.
63. Онегин [А. Ф. Отто]. Академия мертвого искусства.— «Биржевые ведомости», 1915, 13 февраля; Л. Ш—чъ [Л. Шепелевич]. Театральные алхимики.— «День», 1915, 15 февраля.
64. См.: В. Э. Мейерхольд. Статьи..., ч. 1, с. 178; [В. Э. Мейерхольд]. Глоссы Доктора Дапертутто к «Отрицанию театра» Ю. Айхенвальда.— «Любовь к трем апельсинам», 1914, № 4—5, с. 68.
65. Вс. Мейерхольд, Ю. Бонди. Балаган.— «Любовь к трем апельсинам», 1914, № 2, с. 21—31.
Сегодня я не могу не сказать, что Питер Штайн в «Орестее» в 1994 году добился того, к чему стремились реформаторы сцены начала века, воплотив идеи Крэга и Мейерхольда. Основной герой античной трагедии здесь — пространство, сцена открыта до предела, подиум вынесен в зал. Античная сцена предоставила неограниченные возможности сценографу.
66. Запись беседы с С. Бонди от 5 октября 1969 года.— Архив автора.
67. М. Бонч-Томашевский. Пантомима А. Шницлера в «Свободном театре».— «Маски», 1913—1914, № 2, с. 47.
68. См.: Е. Зноско-Боровский. Русский театр начала XX века, с. 386; М. Бонч-Томашевский. Пантомима А. Шницлера в «Свободном театре».— «Маски», 1913—1914, № 2, с. 53—55; Е. Гунст. «Покрывало Пьеретты» Шницлера-Донаньи.— «Маски», 1913—1914, № 2, с. 57; Н. Д. Волков. Мейерхольд, т. 2, с. 132; Д. Коган. Сергей Юрьевич Судейкин, с. 78.
69. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М., 1965, с. 139.
По поводу моей работы над ранними спектаклями Мейерхольда и о соотношении их с формами традиционных или фольклорных театральных культур мне довелось беседовать с М. М. Бахтиным. К Мейерхольду он относился с интересом, хотя говорил, что его, как режиссера, губил «митинг». Митинг — то, что Бахтин противопоставлял карнавалу, как злостно-бездарную форму политики, выдающей себя за искусство.
70. В. Э. Мейерхольд. Статьи..., ч. 1, с. 226.
71. Там же, с. 219.
72. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса, с. 47.
73. Вступительная статья А. Эфроса в кн.: «Камерный театр и его художники». М., 1934, с. 10.
74. См.: А. Мацкин. Портреты и наблюдения. М., 1973, с. 178—341.
75. Вс. Мейерхольд. О театре.— «Аполлон», 1909, № 1, с. 78.
76. См.: Б. Алперс. Театр социальной маски, с. 32.
77. В. Э. Мейерхольд. Статьи..., ч. 1, с. 175.

Изобразительные документы подобрала Н. Панфилова

Из мейерхольдовского фонда Центральной библиотеки СТД

В свои лучшие годы мемуарная комиссия ВТО не только собирала уже существующие в рукописях театральные мемуары, но и заботилась о том, чтобы были написаны новые. К мемуарам о недавнем прошлом издательства относились опасливо (мало ли что кому может вспомнится!), а мемуарная комиссия располагала возможностью поддержать авторов — и надеждой на сохранность написанного, и некиим гонораром.

Сборник воспоминаний «Встречи с Мейерхольдом» проходил очень трудно, завязал в цензурных и околоцензурных сетях, но его участники — тогда почти все они были живы — знали, что их труды, пусть еще неизданные, уже стали собственностью мемуарной комиссии. Так было и с «Воспоминаниями» В. П. Веригиной: книгу, без которой нельзя понять многие этапы пути Мейерхольда, долго выдерживали в издательских шкафах, ужимали (не хватало бумаги!), а мемуарной комиссией был куплен и сохранен ее первоначальный авторский вариант.

Успех «Встреч с Мейерхольдом» побудил в конце 60-х годов комиссию по наследию Мейерхольда продолжить собирание мемуаров о его жизни. Был составлен большой список тех, к кому следовало обратиться, кое-кто уже начинал писать, но вскоре стало очевидным, что в новый сборник («Творческое наследие В. Э. Мейерхольда», 1978) сможет вместиться совсем немногое, остальное перешло в собственность мемуарной комиссии. Часть этих текстов, хранящихся в Отделе рукописей ЦНБ СТД России, печатается ниже.

Сводная сестра Мейерхольда Лидия Эмильевна Устинова записала лишь зачин к тому, что собиралась рассказать о жизни брата (она называет его Карлом, Карлухой). И избежавшие литературной правки странички ее воспоминаний запечатлели достоверные черты быта богатого пензенского семейства, где вместе — и в дружбе — росли в пригородной усадьбе и в городском доме законные и внебрачные дети главы семьи.

Воспоминания С. Н. Семеновой не попали в свое время в печать из-за той непринужденности, с которой изображен повседневный рабочий быт Театра РСФСР Первого в сезон 1920/21 года.

Рассказ профессора С. П. Алексеева, специалиста по строительной акустике, позволяет видеть, как много значило для Мейерхольда внедрение новейших достижений техники при строительстве так и не достроенного здания его театра на Триумфальной площади.

В. Нечаев

Лидия Устинова

Детство

Отец наш распоряжался так: появился на свет ребенок — нечего ему делать в городе, взять в деревне кормилицу и с кормилицей отправить в Ухтинку (деревню, где была усадьба). И отвозили.

Федю и Карла уже перевезли в город, оставался там еще Борис, ему три года. Кормилка Таня [появилась] уже в городе, и меня тут же отправили в усадьбу. (На то время, когда надо было отбыть кормилке из дома от своего ребенка, отец давал в ту семью на это время корову для кормления ребенка, и Танину корову потом мы встречали.) Так продолжалась моя жизнь в пеленках год. Затем кормилка ушла к себе в деревню, и меня растила Ксюша дальше.

Когда минуло [мне] три года, увезли в город и последнего подростка, Бориса шести лет. Это привело меня в беспокойство, и отец, видя это, просил кормилку Таню на время с дочкой своей Аней поселиться в доме в усадьбе, и я была рада, что около меня была Аня. Кормилка часто уходила в деревню, но спали мы вместе. Так жили мы год. Затем я стала уже сознавать окружающее, и мы остались с Ксюшей...

Было мне уже четыре года. Все же в усадьбу иногда отец привозил Федю и Карла, но их интересовали больше мальчишки в деревне, и их проказы я не улавливала, тем более, что они с отцом и возвращались в город. Так я жила. Наездами из города меня навещали и сестры. Однажды Маргот брала меня маленькой с Ксюшей в город, и снимали меня в фото.

Как-то приехал Карлуха (так я звала Карла, с буквой *ш* я была не в ладах, и не могла произносить: Карлуша), и тогда я отнеслась к нему с любопытством, так как он был в гимназической форме, ему было десять лет. И каждый раз, когда он приезжал, а приезжал он с отцом, который уходил по разным делам по заводу и ферме, он уже знал, что я бегу в коровник с кружкой, когда доили коров. Он брал меня за руку и говорил: «Ну, Лидуха, покажи мне твою черную корову» (было много коров, а только одна была черная, и я почему-то подставляла кружку, чтобы мне надоили молока только от черной коровы),— а Карлуха уже удрал в деревню.

Он, когда приезжал, а было это каждое воскресенье, первое, что делал, это он собирал

своих мальчишек из деревни. Если было даже холодно, то они сидели в шалаше, и там им никто не мешал.

В доме держала порядок родственница отца Амалия Карловна. Мы с ней были друзья, а на Карлуху она часто сердилась, особенно если в холод приведет ораву мальчишек к себе в комнату и начинается всякое представление. Федя его защищал, и Амалия Карловна делалась добрее. Когда отец возвращался после своих разных дел по заводу и ферме, то Карлуха и компания умолкали или уходили в шалаш.

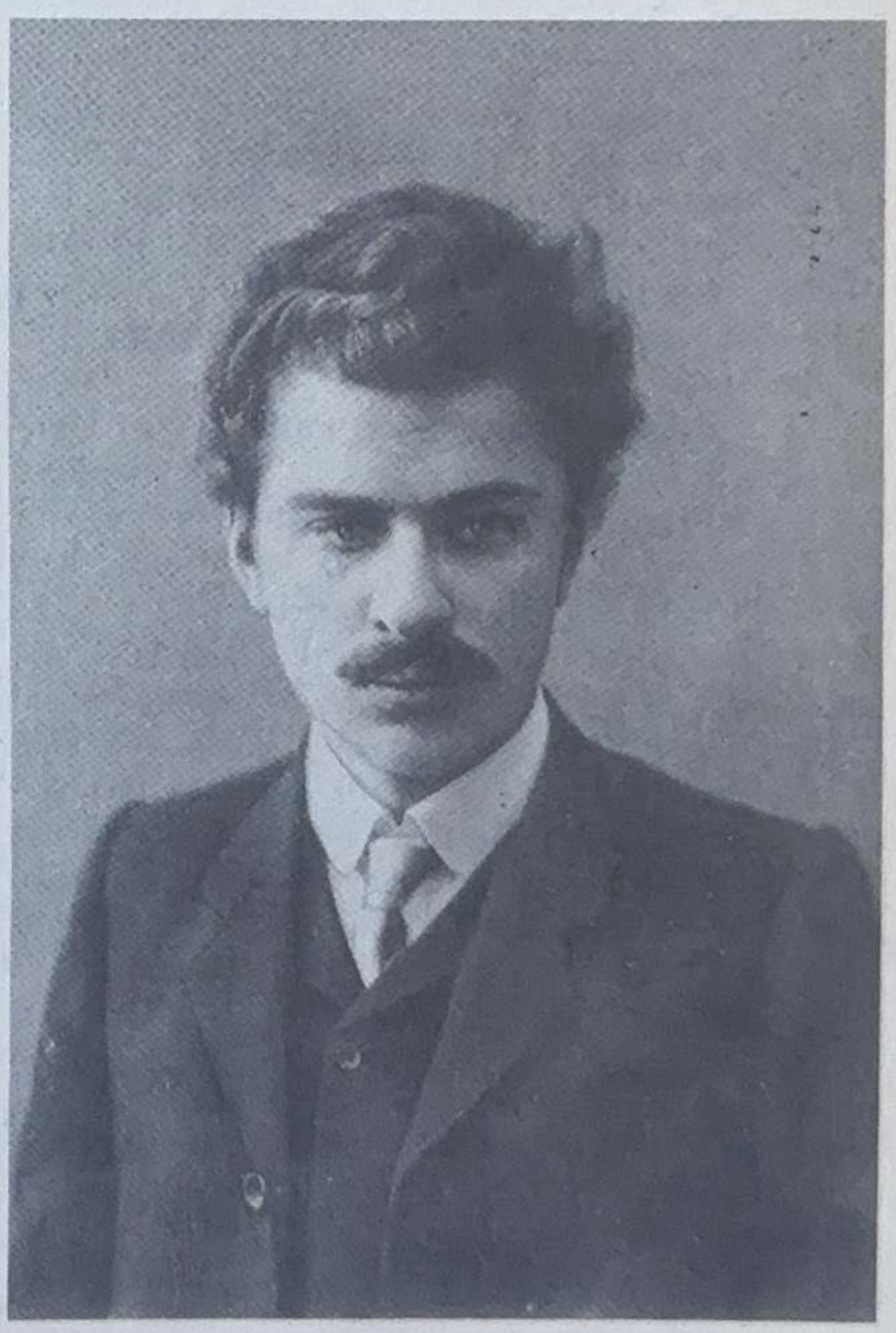
После ухода кормилицы от меня ко мне приставили Ксюшу, ту, которая была помощницей Амалии Карловны по домострою. Когда меня укладывали спать, то Карлуха заходил и смеялся над тем, как мне Ксюша говорила: «Ну, Лидинька, помолись и ложись!» Я слышала, как он говорил Ксюше: «Зачем ты учишь ее молиться, не надо! Ты молодая, и сама должна это бросить, я потом с тобой поговорю!» Оказывается, смеялся он над тем, что незаметно для окружающих он из какого-то святого сделал черта, нарисовав рога на образке, и вот тут-то он Ксюше и сказал, что она заставляла меня молиться не на святого, а на черта, и показал ей. Ксюша на это зашипела, но Карлуха просил ничего не говорить Амалии Карловне, а то он скажет Богу и тот ее накажет, и, спрятав черта в карман, ушел.

Лидия Устинова, сводная сестра В. Мейерхольда

Когда с ними приезжал иногда и Борис, он целый день возился со своими двумя белыми голубями, которые жили у него под балконом дома, и дружил с огромной собакой, звали ее Барчук, и даже привязывал к ней веревками коляску, садился в нее, и она его мчала по саду, а мне не позволяли в нее садиться. Это, конечно, придумал ему Карлуха.

Федя приезжал редко, так как у него были нелады с ученьем, и он не хотел в гимназии считаться отстающим.

Когда же летом приезжало все семейство, Ксюша меня не оставляла ни на минуту, так как все они приезжали, конечно, отдыхать. Но Карлуха и при них не унимался, и его мальчишки в шалаше проводили с ним все дни. Как-то раз я пошла в шалаш к ним и застала их не в своем виде. Смотрю на Карлуху и смеюсь — вдруг усы, борода, кафтан наизнанку и что-то говорит, и машет рукой, а другой мальчуган тоже наряжен. «Лидуха, садись, у нас театр»,— говорит он. Но я слышу, меня зовет Ксюша, и я убежала.



Борис Устинов, сводный брат В. Мейерхольда

И летом отец ежедневно утром все же уезжал в город на завод. Приезжал обратно днем и всегда сразу шел в сад к дивану, но я уже, видя его, мчалась за маленькой подушкой, чтобы дать ему под голову. Это уж так завелось, и за это я всегда получала от него что-либо из кармана — или сладкое, или игрушку. Однажды

он привез мне интересную игрушку. Пробирка герметически закрыта, в ней розовая жидкость до половины, в жидкости чертик. Когда пробирку берешь в руку и она согревается, то жидкость с чертиком начинает бурлить и чертик все время скачет вверх и вниз, а как вынешь из руки, так стоит на месте. Это было интересно всем, особенно Карлухе, он бегал и показывал в деревне всем мальчишкам, но он, как обещал мне, возвращал обратно. Ложась спать, я клала [эту игрушку] к себе в кровать.

Много было суеты, когда жили все. Жил также и старший брат Альберт с женой и маленьким Володей. Ему был один годок, но он плохо ходил, так что его носили больше на руках.

Карлуха был, в общем, большой непоседа, все-то ему интересно и все-то ему надо, он иногда уезжал с отцом в город и привозил товарища по гимназии. С ним он что-то сооружал из палок, и [они] уходили в свой шалаш. Меня Ксюша к ним не пускала.

В один из дней он сказал мне: «Ну, Лидуха, твоя черная корова пропала». Я расплакалась и помчалась в коровник, но там не было ни одной коровы. Я стала у бабы, которая там что-то делала, спрашивать, где моя черная корова? Она, смеясь, стала меня успокаивать, что все коровы и твоя черная ушли на травку, и я успокоилась, но когда вернулась, я со злостью на Карлуху накричала и собралась его побить. Но Ксюша тут как тут и увела меня. Драма кончилась, когда я с кружкой побежала в коровник к дойке коров.

Когда окончилось лето и все стали уезжать в город, то думали оставить еще Бориса, но надо было готовить его в гимназию, увезли, но меня еще оставили, и чтобы мне не было скучно, отец просил Ксюшу, чтобы она ко мне приводила днем для игры на то время, когда из города никого нет, Аню.

Карлуха, приезжая, каждый раз напевал мне стих и старался, чтобы я его заучила. Ну и достиг своей цели! «Я умница-разумница, про то знает вся улица, петух да курица, наш Барчук да кошка, дурак Ермошка и я сама немножко». Хотя немецкое стихотворение про зайчика я запомнила быстрее, но написать его сейчас не смогу, за семьдесят лет разучилась писать по-немецки, а сказать могу, до сих пор засело в голове. Я иногда, уже здесь, в Москве, бывая у Всеволода дома, вдруг начну ему говорить [это стихотворение], он улыбнется и махнет рукой.

В одно из воскресений зимой отец не приехал в деревню, а приехали Маргарита, Карлуха и Федя, и на мой вопрос: «А папа почему не приехал?» — Маргот мне сообщила, что он уехал в Париж к родственникам своей матери, которые там постоянно живут и имеют свой дом, а, главное, сказала, что меня они возьмут в город. Я от радости захлопала в ладоши и стала прыгать, а Карлуха тоже стал жестикулировать, вертеться на одной ноге и говорить мне, что черная корова останется здесь, ее не возьмем, а я возражала, что когда папа вернется, я буду корову навещать приезжать.

Словом, в городе в большом доме я долго не могла привыкнуть, кто в какой комнате живет. Меня поместили с Маргот. Она ко мне очень хорошо относилась, и я ее слушала.

Мамаша семейства не совсем была здорова и из комнаты редко выходила. Когда Карлуха и Федя у большого зеркала в коридоре начинали свои репетиции, зрителем была только я одна. Тут я поняла, как стало ясно из разговора Маргот, что Карлуха увлекся театром и где-то уже выступал, и остался на второй год в третьем классе. Отец его распекал по этому поводу и удалил Карлуху и Федю в маленький флигель в наказание, а это им было, в общем, не наказание, а свобода без родителей.

Мне было уже лет восемь, когда Маргот заговорила со мной о начале подготовки и стала со мной заниматься по-русски писать и читать и арифметикой. Ежегодные поездки отца во Францию навеяли грусть на всю семью. Во-первых, он стал жаловаться на непроходившие боли живота. На этом основании Карлуха возил его в Самару к специалисту, который лечил травами. А во-вторых, поездки его в Монте-Карло для игры в рулетку сказались на недвижимом имуществе, завод и усадьба были уже заложены. Словом, надо считать конец моего детства, так как, учитывая неизлечимую болезнь отца и прочее, Маргот сказала мне, что учиться меня отдадут в закрытое учебное заведение. Выписали из Саратова родственницу и просили меня устроить в институт, и увезли, но в первый класс не приняли, не было полных девяти лет и слабая подготовка, а подготовительного класса не было, и привезли меня обратно. Вскоре из Петербурга приехала родственница Риттерхольм, у которой были там меблированные комнаты, и она сказала, что возьмет меня с собой и устроит к знакомой графине Терской, которая имеет пансион, и есть там приготовительный класс, это верно и надежно. Так, погостив в усадьбе лето, [она] увезла меня в Петербург и тут же определила в пансион и даже в первый класс. Берта Казимировна, так ее звали, навещала меня, Маргот мне писала, что отец совсем заболел и даже врачи уложили в постель, Карлуха сделал приписку: «Лидуха, учись хорошо, кончу я ученье, приеду навестить тебя». Маргот писала, что на лето я приеду домой. Так мне надо было начинать мое ученье вдали от всех.

С. Семенова

Театр РСФСР Первый, 1920/21 год

Отрывки из воспоминаний

Громадный запущенный театр — бывший Зон, как его называли, никого из московских режиссеров не привлекал. Если до революции он мог существовать как увеселительное заведение, в котором привлекали публику фарсы с раздеванием и хороший буфет, то после революции он только отпугивал всех своей неустроенностью и легкомысленной славой. Пугал он всех, кроме Мейерхольда. Наоборот, пустота обшарпанных стен, необорудованность сцены как будто даже привлекали его. Ему не нужен был уют и тот театральный хлам, который так мил бывает актерскому сердцу и так трогает его своей иллюзорностью. Зато как удобно расположить на громадной пустой сцене железные или деревянные конструкции из рельсов, колес, каких-то шестеренок, лестниц, по которым можно свободно двигаться актерам, где не нужны для оформления даже так называемые сукна и кирпичные стены ничем не хотят казаться, как только тем, что есть, то есть кирпичными стенами, как в цеху на заводе.

На этом оформлении и шел первый спектакль Мейерхольда «Зори» Верхарна. Небольшое количество главных действующих лиц были на сцене, а народ, который изображала бóльшая часть труппы, помещался в оркестре. Это было нечто вроде древнегреческого хора. Вместо звуков скрипок, контрабасов и арф из оркестра неслись «гневы» народа. Невидимый зрителем народ всегда гневается. Расписавшись в ведомости, «народ» стекался в недра оркестра и просиживал, а чаще простаивал весь спектакль, изредка гневаясь. Так как в оркестре было еще холоднее, чем на сцене и в зале, раздеваться не приходилось и все были укутаны во что могли. Тут были и роскошные котиковые манто, и бриллианты в розовых ушках «недорезанных буржуек» (которые теперь выдавали настоящие драгоценности за подделку, так было безопасней), и красноармейские шинели, и тулупы, и скромные потертые шубки у актрис.

Иногда, подобно демону, низвергался в оркестр известный талантливый неудачник Мгебров в черной кавказской бурке с мрачно-бледным, трагическим лицом, иногда... да вообще, кого только там не было. Между «гневами» читали затрепанные романы при тусклом свете грязных оркестровых лампочек или шепотом вели «содержательные» беседы о способе приготовления разных вкусных вещей вроде супа из селедочных головок или рагу из мороженой картошки. Мечта заменяла действительность. Затем решили, что не стоит спускаться в оркестр и достаточно расписаться. Потом осмелели и окончательно перестали расписываться лично, а делали это один за другого и договаривались об этом, чтобы каждый раз не приходить в театр, мало ли есть других нужных дел, кроме «Зорь»! И вот «гнев» стал становиться все слабее, начал «таять» и в конце концов совсем растаял. Но тут уж разразился «гнев» самого Всеволода Эмильевича, и после серьезного внушения народ опять стал горячо реагировать на революционные призывы ведущих артистов.

Кроме старых друзей и поклонников Мейерхольда нашими главными зрителями были красноармейцы. В начале спектакля они внимательно слушали и хорошо воспринимали, особенно подъемные места и наши революционные «гневы», но вся пьеса была на такой высокой агитационной ноте, так мало было проходного и менее значительного, что наши зрители, проведя целый день на воздухе на строевых занятиях и учебе, уставали и иногда даже засыпали под барабанную дробь, несущуюся из оркестра и со сцены. Очевидно, спектакль не удался. *Митинг* на сцене после тех митингов в жизни, в которых зрители были сами участниками, не затрагивал их, несмотря на старания и актеров и Мейерхольда. Вовлечь публику в те действия, которые происходили на сцене и которые были так хорошо известны им по жизни, никак не удавалось.

Но вот пришел в театр Маяковский. На сцене появились земной шар, вернее, половина шара, и актеры, наконец-то вырвавшиеся из недр. Всем изголодавшимся хотелось играть, на каждую роль была масса желающих. «Мистерия-буфф» уже своим названием сулила интересные характерные роли: для комиков — «буфф», для драматических — «мистерия». Всеволод Эмильевич со свойственной ему щедростью на эксперименты назначал на каждую роль по несколько дублеров, но женские роли, которых всегда бывает в пьесе гораздо меньше мужских, буквально осаждались жаждующими актрисами, и хотя я получила «даму с картонками» в одиннадцатую очередь, на мне список не закрывался.

Я редко бывала в театре на репетициях. Ждать, когда первые десять дам окажутся за бортом Ноева ковчега, не имело смысла, ведь этот список дублерш был только «списком благодеяний» для томящихся женщин. Поэтому

ходить на репетиции и из партера наблюдать, что происходит на сцене, не слыша и не видя ничего в этом хаосе, значило трепать себе нервы и не иметь возможности работать на стороне в какой-нибудь «халтуре» и тем лишать себя куска даже не белого, а черного хлеба. Я не ходила или ходила очень редко, несмотря на то, что в театре меня притягивал кроме самого Всеволода Эмильевича такой магнит, как автор «Мистерии-буфф» Владимир Маяковский.

Если этот год был очень трудным для всей нашей страны, то, конечно, он был очень трудный и для театра. А уж если было нелегко в академических театрах, то в Театре РСФСР Первом и подавно. Неустройство и бедность быта вообще были неотъемлемым качеством театральных «предприятий» Мейерхольда. Вокруг него всегда собирались энтузиасты, и все, начиная с него самого, кое-как перебивались и нередко голодали и не в такие трудные времена, как эти первые годы революции. Тот, кто начинал работать с ним, уже не уходил от него, несмотря на все неустройство своей личной жизни и все неувязки быта. Его неугасающий огонь, влияние его личности, его обаяние и талант подчиняли ему много не только юных, но и всяких сердец. Мы старались, где можно было, подработать, чтобы «существовать», так как на месячную зарплату, которую мы к тому же и не получали, можно было едва пообедать раз в месяц. Кроме «энтузиастов» в труппу на первых порах каким-то образом пролезли роскошные дамы, актрисы de jour,— они пристроились в театр, чтобы избежать посылки на трудовые работы и не только не интересовались зарплатой, но и сами бы с удовольствием приплачивали, лишь бы числиться на работе в театре. К счастью, в скором времени их стали выдворять, к концу сезона труппа очистилась от них и стали жить более нормальной, по тем временам, театральной жизнью — и нам даже выдали зарплату за прошлые месяцы. О! Это была сказочная зарплата, мы сразу стали миллионерами... но увы! Нищий, которому мы «шикарно» бросили эти миллионы, даже не пожелал нам за этот дар всяческих милостей от Господа Бога.

Имя Всеволода Эмильевича всегда связано было для меня с настоящим искусством. С гимназического возраста, далеко от Москвы, когда я еще не знала, что такое Московский Художественный театр и не знала о значении К. С. Станиславского в искусстве театра, я по журналам уже знала о Мейерхольде и его театре. Когда я позже узнала духовную сущность учения Станиславского, мне казалось, что «сосуществование», и притом согласованное, этим двух систем — это и есть подлинный театр, театр, о котором мне мечталось.

...Мейерхольд в жизни? Вот почти такой, каким его изображали художники,— только профиль, острый профиль, стремящийся куда-то вперед. Как будто на минутку пришел и сейчас снова уйдет. Но на эту минуту его присутствия все вокруг него делается совсем другим, даже быт, который он прогнал со сцены, в жизни тоже уходит от его присутствия. Все делается проще, суровее, неуютней,— но поднимается на другую, высшую ступень. Никто не смел быть при нем пошляком и обывателем. Он этого не выносил.

В те суровые дни в одном знакомом доме бывало чудесное угощение, жареная картошка, на которую приглашали добрые хозяева. И однажды пришел туда Всеволод Эмильевич с внуком Пием на руках. На руках у большого Мейерхольда сидел маленький Мейерхольд в красной турецкой феске на головке. Он был так забавно похож на своего деда — его маленький, острый, не по-детски четкий профиль, как на медали, ложился на профиль Всеволода Эмильевича. А главное: Мейерхольд с такой бытовой деталью на руках, как внук!

Впервые я узнала Мейерхольда в Петербурге. «Дом интермедий» — небольшой театр на Галерной. Очевидно, какой-нибудь частный особняк. Нарядный зал с лепкой и позолотой, не помню уж какого стиля, зимний сад, гостиная с пальмами и скалами, покрытыми лианами и мхом, и тусклым светом, льющимся из давно не мытых стекол стеклянного потолка и стен. И в этой обстановке, располагающей к пошловатой праздности, Всеволод Эмильевич — сам, как воплощение всего того *нового*, или что тогда казалось нам *новым*, последним словом в драматическом искусстве... Ночи репетиций без отдыха, захватывающе интересных и полных поэтической фантазии... Каждая пьеска или интермедия были законченным произведением и связывались они отдельными выступлениями, конферансом тонко смешившего своей неловкостью Гибшмана, совсем молодого Коли Петера (Н. В. Петрова) и чудесными лирическими песенками с музыкой и словами Михаила Кузмина, в которых маленькая Белочка Казароза была неотразимо очаровательна.

Но больше всего я любила «Шарф Коломбины». Мансарда бедного Пьеро с клавесином и небрежно брошенной полосатой периной казалась мне полной поэзии. Под звуки музыки Донаньи так выразительно двигались Коломбина, Пьеро, Арлекин, их друзья. И квартет чудных музыкантов, и менуэт таинственно освещались трепетным светом нескольких свечей.

Все было гармонически слито в постановках Всеволода Эмильевича, никаких случайностей. И спектакли, правда, шедшие часто в полупустом зале, привлекали зато подлинных любителей искусства! Мне было тогда очень мало лет, я любила этот театр, созданный Мейерхольдом, потому что, несмотря на молодость,

понимала, что Мейерхольд *ищет* — ищет новых форм в искусстве... Борясь за свой театр, он сурово обходился с теми, кто, ничего по-настоящему не понимая в театре, им создаваемом, обрушивал на него *гроздья застарелого гнева*. Он не выносил пошляков и торгашей, и им плохо приходилось в борьбе с ним. Но, несмотря на суровость, Всеволод Эмильевич любил людей и всегда находил в них то, что искал.

До революции Всеволода Эмильевича называли *декадентом*, сумасшедшим, авантюристом, вокруг его имени упражнялись в остроумии, сотни карикатур и памфлетов обвиняли его во всех смертных грехах, но, обвиняя, никогда не оценивали его как гениального художника, исступленного труженика и борца. После Октября его называли *эстетом*, не верили его преданности революции и не всегда были к нему справедливы, не говоря уже о его конце...

Будучи заведующим ТЕО Наркомпроса, никакими преимуществами он не пользовался, а также, как и все мы, не всегда был сыт и тепло одет. Вопросы личного существования как будто проходили мимо него и не очень его касались. Это качество Всеволода Эмильевича было не очень легко переносить семье его, в особенности в те трудные годы. Но все близкие тоже смотрели на его жизнь, как на отданную театру и творческому труду, и не мешали ему, зная, что бескорыстие его было не позой.

Помню, как Всеволод Эмильевич негодовал по поводу того, что на первых порах своего существования наш театр назывался «РСФСР *Первая*» (в женском роде, очевидно, от слова республика), настаивал на том, что такого сочетания быть не должно, что наша страна требует суровости и театр должен именоваться «РСФСР Первый», и как был доволен, когда его желание осуществилось...

Ближе к весне у нас в театре началось новое увлечение «биомеханикой», обязательной для всего коллектива. Занятия вел сам Всеволод Эмильевич. Он учил целесообразности физических действий на сцене, умению выявить смысл всякого движения *точно и четко*, без украшательства и жеманства; учил необходимым на сцене действиям в острые моменты борьбы, учил *грации* — грации не сладкой, а той, о которой так хорошо сказал Чехов: «*Когда на какое-нибудь определенное действие человек затрачивает наименьшее количество движений,— то это грация*».

Конец сезона как-то смазался в моей памяти — после тяжелой, трудной зимы молодые желудки мечтали о сытости. Скоро лето, начнутся летние поездки, зимние театры закроются. Мы вступаем в труппу прифронтового театра, который направляется на Украину. Театр — почему-то имени Гоголя, руководитель его — литератор Виталий Зак. При чем Гоголь? При чем Зак? — я до сих пор не знаю. Играть мы должны были «Памелу-служанку» Гольдони и «Лекаря поневоле» Мольера и еще очень слабую советскую пьесу. Эту пьеску мы сыграли раза два за всю поездку, несколько больше Мольера, а зато «Памелу» играли всюду, где только было можно, даже в бюро похоронных процессий, правда бездействующем. Всюду эта милая пьеса (постановка Показательного театра, режиссер Сахновский), конечно, в облегченной редакции и очень далекой по содержанию от фронта, который мы обслуживали, имела шумный успех.

Перед отъездом Зак обещал нам, что мы будем обслуживать Юго-Западный фронт и закончим поездку в Виннице, что нам дадут два вагона: один третьего класса, пульмановский,— для семейных, а второй — теплушку, для холостой молодежи. В этих вагонах мы будем переезжать с места на место и жить во время стоянок. Зак пожелал нам успеха, сказал: «Сейте разумное, доброе...» — и больше мы его не видели. Труппа у нас самоуправлялась, была абсолютно «молодежная» (как говорится теперь и не говорилось тогда) и была создана по количеству участников, необходимому для нашего репертуара. Из актеров были А. Г. Хохлов, М. И. Бабанова, И. В. Ильинский, Макс Терешкович, А. М. Борелин, М. М. Янковская, А. Тамиров, В. Кальянов. В пути к нам пристал и вошел в наш коллектив необычайно худой, изголодавшийся и казавшийся еще более длинным от красноармейской потрепанной шинели артист В. Куза.

Эта поездка была как бы завершением сезона, проведенного в Театре РСФСР Первом, почти все участники поездки были актерами Театра Мейерхольда, и хотя мы ездили без него, все равно мы уже находились в *сфере его притяжения*.

Сергей Алексеев

О моих встречах с В. Э. Мейерхольдом

Тридцатые годы встают в памяти как время новых исканий,— то ли молодость моя в это время еще кипела, подогреваемая студенческой средой Московского архитектурного института, где я в то время читал курс строительной акустики и работал старшим научным сотрудником в акустической лаборатории...

Нередко ходили мы в театры, смотрели, критиковали, особенно часто обсуждали постановки Мейерхольда, которые резко отличались от привычных канонов. Обращали на себя внимание его необыкновенные, смелые искания новых форм драматического искусства, в которые этот мастер пытался влить даже классическую драму. Особенно запомнился мне «Лес» Островского с участием Игоря Ильинского, да и другие постановки также оставили след в памяти. Итак, Мейерхольд в то время искал новых путей в театральном искусстве, а я новых решений интерьеров театральных зал, придумывая звукопоглащающие покрытия и материалы.

Однажды, придя утром в лабораторию, я был встречен несколько необычно лаборанткой Анной Петровной. Эта, всегда уравновешенная, молодая женщина была явно возбуждена.

— Сергей Петрович, вчера к вечеру вам звонил Мейерхольд. Хочет с вами встретиться! Вот его телефон, он просил вас позвонить ему сегодня.

— Не говорил он, зачем я ему понадобился?

— Вероятно, хочет осуществить с вами какую-нибудь «акустическую» постановку,— ответила, улыбаясь, лаборантка.

Мне и в самом деле пришло в голову, что я нужен Мейерхольду по каким-либо акустическим постановочным соображениям. Хотелось скорее связаться с ним, это имя было весьма популярным в то время, и, конечно, мне, молодому человеку, сильно импонировало обращение известного артиста. С нетерпением ожидал я назначенного для разговора часа, и когда в трубке зазвучал мягкий, очень красивого тембра голос, я несколько растерялся. Оказалось, что Всеволод Эмильевич хочет со мной встретиться для «просветления», как он выразился, вопросов акустики совершенно нового по типу театра, о котором он мечтает.

Конечно, я вовремя прибыл к нему на улицу Горького. Мне показали его рабочий кабинет. Признаться, не без некоторого трепета открыл я дверь и увидел сидевшего за столом человека, профиль которого рисовался на фоне окна.

Первое, что бросилось в глаза, это нервный, тонкий, породистый нос, даже не с горбинкой, а какой-то гордо-причудливо-изломанный, и как будто светящийся взор. Во время разговора, когда он увлекался, его глаза схватывали взгляд собеседника и держали, не давая уйти в сторону. Чувствовалась в нем огромная напряженность большого художника, фанатически горящего своей идеей, которая заполнила весь его внутренний мир.

Он встретил меня с той особенной простотой и приветливостью, которая, не будучи фамильярной, окружает собеседника тонким вниманием высоко одаренного и до глубины интеллигентного человека. С большим увлечением Всеволод Эмильевич рассказал мне о том, что он собирается построить свой театр на углу улиц Горького и Садовой-Триумфальной.

— Представьте себе,— говорил он,— не обычный театр со сценической коробкой, которая всем надоела, а игровую площадку во весь зрительный зал. Весь зал объединен в «театральное действо», которое ведут актеры. Действующие лица могут появляться всюду: на сцене и среди публики. Поэтому я думаю о зрительном зале, выполненном в виде эллипса, в одном из фокусов которого находится круглая сцена. Зрительские места располагаются круто спускающимися амфитеатрами, окружая игровую площадку.

— Всеволод Эмильевич! — возразил я,— но любой зал, план которого выполнен в виде эллипса, не будет обладать равномерным по звуковой плотности полем, следовательно, возможны провалы и усиления звучания, а, может быть, даже эхо.

— Я знаю о трудностях,— сказал Всеволод Эмильевич,— та, о которой вы сказали, не единственная. Их так много, так много... Однако затем я и пригласил вас. В дальнейшем приглашу и еще многих других специалистов. Вот, например, свет, какую огромную роль он играет!..

И Мейерхольд с горящими глазами, по-юношески пылко изложил мне целую увлекательную повесть об освещении сценической площадки и зала, того необычного зала, в котором актеры играют среди публики, и публика невольно участвует в «сценическом действе».

Когда зашла речь о сцене, Всеволод

Эмильевич с завидной эрудицией изложил мне историю греческого и римского театров, правильно объяснив назначение стены за сценой — отражающей звук в публику. Нарисовал акустические схемы масок с рупорами, надевавшихся ведущими артистами, указывая на уменье древних настраивать — при помощи заполнения маслом — амфоры, работавшие, как резонаторы. И вот мы оба, загоревшись его идеей, сидели и фантазировали, строя воздушные замки.

Впрочем, наши «замки» в то время не были совсем воздушными, какими они могут показаться сегодня. Трудный, с точки зрения акустического благоустройства, зал, имеющий в плане форму эллипса, с круглой игровой площадкой, был принят к осуществлению. Оставалось в процессе работы найти звукопоглотитель для облицовки стен и наилучшую их форму, рассеивающую звуковую энергию.

После нашего разговора для молодой лаборатории акустики Московского архитектурного института появилась новая интересная задача. К работе над созданием поглощающего материала были привлечены в качестве консультантов крупнейшие в то время специалисты — технолог профессор Е. Е. Костырко и акустик профессор С. Я. Лифшиц. За основу (или за заполнитель материала) мы приняли мелкую пемзовую крошку.

И вот месяца через два-три я вновь побывал у Мейерхольда. Посмотрев на принесенные мною небольшие образцы, поверхности которых были окрашены в разные цвета, Всеволод Эмильевич долго и тщательно выбирал. Раскладывая шероховатые кирпичики, он отходил на некоторое расстояние, смотрел на них обычным образом и в свернутую из бумаги трубку, задавая при этом массу вопросов: а нельзя ли так? а возможно ли сделать иную фактуру поверхности? а как вы думаете, поработать в этом направлении, может быть, интереснее?

Наконец, из всей серии он выбрал образцы серого цвета, забраковав все яркие цвета.

— Почему вы выбираете такой тусклый цвет? — спросил я.

— Он хорош тем, что не будет отвлекать внимание зрителей.

После внимательного изучения образцов, взявшись рукой за подбородок и глядя задумчиво в пространство, Мейерхольд сказал:

— Мне в общем-то нравятся и фактура и цвет. Однако следует работать и работать, изыскивая новые варианты. Конечно, до того, когда понадобится рецептура и технология нанесения материала, еще далеко. Однако вам все же тянуть не следует. Я хочу показать кое-кому не такие вот маленькие плитки, а большие поверхности. Кстати, какой максимальный размер вы можете изготовить для показа?

Я объяснил, и мы договорились о величине демонстрационных образцов. Казалось бы, что разговор окончен, но Всеволод Эмильевич, задумавшись, сидел за столом и не собирался прощаться. Мы молчали. Через некоторое время он остановил на мне свой как бы отсутствующий взор, и я увидел, как лицо его начало постепенно оживать, освещаясь и загораясь зародившейся внезапно новой идеей.

— Скажите-ка,— обратился он ко мне,— как вы думаете о таком игровом варианте показа актера: на двух концах большой оси эллипса, который в плане представляет зал, я хочу устроить две площадки — в виде балконов...

— Но это не будут балконы для публики?

— Нет, это игровые площадки, на которых будет установлено приспособление для натяжения троса. По нему будет двигаться легкая люлька, которая может быть по-разному оформлена в зависимости от требований спектакля. Меня интересует, как будет звучать голос артиста, проносящегося в этой люльке над публикой.

— Скажите, Всеволод Эмильевич, эта ваша люлька не помчится со скоростью поезда? — спросил я.

— Конечно, нет! — ответил Мейерхольд, улыбнувшись.

— Тогда я думаю, что вам не следует опасаться пищащих голосов актеров при приближении к зрителю и густых басов при их удалении от слушателя. Короче говоря, эффекта Допплера не будет.

Он, улыбаясь, кивнул головой. Мне ясно было, что, задавая этот «вопрос с хитринкой», Мейерхольд был осведомлен о эффекте Допплера, который возникает при сравнительно больших скоростях движущихся источников звука (сигнал автомобиля или идущего поезда). Этот вопрос свидетельствовал о тонком понимании художником законов физики, которые он хотел использовать для сцены и постановочно обыграть. Мне стало ясно, сколь глубоко продумывал он свои режиссерские идеи, привлекая для создания сценического образа все, что может действовать на психологию восприятия.

После этой встречи прошло немало времени. Мы успели довести наш звукопоглощающий материал до степени готовности. Он был назван АЦП, что значит: «Акустический цемент — пемза», и осуществлялся в двух вариантах — наметом на стену или в плитках с последующей наклейкой. Это был первый в Союзе отечественный звукопоглощающий облицовочный материал, изготовленный для необычного зала, задуманного крупнейшим режиссером-художником. (Для лучшего перемешивания отраженного звука стены зала решено было по-

крыть рассеивающими падающую энергию канелюрами.)

И вот настал час приемки материала Всеволодом Эмильевичем. Ему были доставлены большие плиты с различной грануляцией заполнителя, менявшей фактуру. Плиты находились у него долго. Кому-то он их показывал, с кем-то советовался, обсуждая их пригодность.

Однажды последовало третье приглашение к Мейерхольду. На этот раз Всеволод Эмильевич встретил меня как старого знакомого, помнится, был даже организован чай. Он серьезно похвалил работу, потом мы отправились с ним на строительство. Когда мы прибыли на стройплощадку и зашли на то место, которое впоследствии стало Концертным залом имени Чайковского, Всеволод Эмильевич, указывая на бесконечные леса, сказал:

— Представьте себе, что зал уже построен, вычеркните из жизни год или два, и вот, вместо этих лесов — море голов. Мы с вами на сцене. Артисты волнуются, ожидая начала, слыша тот привычный шум, который всегда будет специфичен любому залу, созданному человечеством для показа. Мне так хочется, чтобы это скорее осуществилось! — сказал и задумался.

Таким он и запомнился мне, в меховой шапке, с тонким нервным и одухотворенным лицом, с задумчивым взором, как бы глядящим далеко вперед.

Мы поговорили с прорабом о технологии нанесения акустической штукатурки. Обсудили еще ряд вопросов, связанных с оформлением зала. Всеволод Эмильевич подписал чертежи, коротко и лаконично: «Согласен. *Вс. Мейерхольд*». Мы еще некоторое время походили с ним по строительству, обмениваясь незначительными замечаниями, и с того времени я его больше не видел.

Зал же его театра был переоборудован под концертный и назван именем Чайковского. Стены этого зала были покрыты акустической штукатуркой АЦП, созданной для Мейерхольда, им одобренной и принятой. Он явился невольным создателем концертного зала оригинального и совершенно необычного вида.

История

Из неопубликованного

Вадим Шверубович

Заграничная поездка Художественного театра 1922—1924 годов

Второй американский сезон (1923/24)

30 декабря рано утром мы уехали из Филадельфии в Бостон. Очень многим хотелось устроить себе прогулку, сделать остановку в Нью-Йорке, где остались друзья и знакомые, где были привычные кабачки и рестораны, но Гест — вернее, его администратор — на это не пошел. Это удорожало переезд, так как мы ехали по единому билету. За свой счет — пожалуйста, но на это охотников не нашлось. Ехали мы через Нью-Йорк, и десятиминутная стоянка там превратилась в шумный «банкетик» — на вокзале нас ждала целая толпа. Почти все принесли выпивку и закуску, и дальше дорога до Бостона пошла веселее.

Подъезжая к Нью-Йорку, мы заметили, что с нами нет Н. Г. Александрова. Оказалось, что он проспал и опоздал на поезд. Ругаясь на чем свет стоит, наш мрачный администратор дал телеграмму в отель, где жил Николай Григорьевич, с просьбой выслать его «наложенным платежом» («У этого джентльмена, наверное, нет денег»,— презрительно сказал он).

Открылись мы в понедельник, 31 декабря так же, как и в Филадельфии, «Ивановым». Весь репертуар этой недели был точным повторением репертуара предыдущей недели. Театр был поменьше, а публики побольше, так что на вид было вроде как полно. Как это ни странно, публика Новой Англии, считавшаяся в США самой холодной и сухой, для нас вот уже во второй раз была сердечнее, открытее и теплее, чем «горячая» аудитория более южных городов. «Иванова» принимали прекрасно. Все, и Константин Сергеевич, и Ольга Леонардовна, и даже постоянно пребывавший во мраке Л. М. Леонидов, были довольны. Василий Иванович говорил, что, кажется, наконец почувствовал себя свободнее и увереннее в роли. Он считал, что ему в этом очень помогает Аллочка (так он называл всег-

В. Шверубович, 30-е годы

да А. К. Тарасову) — тем, что сама она уж очень крепка и здорова, ее жизнеутверждение придает новое самочувствие и ему, появились новые краски... В общем, к встрече Нового года настроение в труппе стало лучше и бодрее.

Сама встреча Нового года была организована в каком-то клубе. Было много русских, главным образом, из старых эмигрантов, был хороший русский ужин, довольно много питья. Но сама атмосфера была чужой — оркестр, раздача каких-то дурацких шапочек, дудок, свистелок, танцы во время еды, очень много шума и от «бешено-веселого» оркестра и от криков, свистков, хлопушек самих веселящихся. Не по-нашему было весело — ни песен, хоровых и дуэтных, ни разговоров, ни «объяснений», с которыми привыкли пировать русские актеры... Разошлись все наши не поздно, оставив любезных хозяев веселиться, как поется в застольной песенке, «сам для себя». Разошлись рано еще и потому, что на другой день у нас был утренник — «Царь Федор».

Окончание. Начало см. в № 3, 4.

Был у нас в Бостоне и чудный вечер, вернее, ночь. Я уже писал, что в Берлине к нам прижилась молодая американка Мёрфи, которую наши перекрестили в Марфушу и считали абсолютно своей. Так вот, в Бостоне у этой Марфуши была не то студия, не то охотничий домик — ее отец был и художником и охотником. В этом домике в 20—30 километрах от города, в глухом лесу, она устроила нам очаровательный прием. На трех развалюхах-машинах, из которых две сделали два или три рейса, в этот домик были завезены человек 15—18 наших и 5—6 американок. Мебели было мало, посуды еще меньше, сидели перед камином на дровах или просто на полу, пили из фляжек, ели, передавая друг другу вилки и ложки... Но было так по-русски и по-американски весело и мило, что все, кто там был, до последних дней жизни не забудут этой ночи.

К сожалению, почти для всех, бывших там, эти последние дни уже пришли. Помню Ольгу Леонардовну, Москвина, Качалова, Александрова, Бакшеева, Ершова, Успенскую, Добронравова... И никого их уже нет на свете!

Эта ночь, пожалуй, самое приятное воспоминание о Бостоне, хотя и вся эта неделя прошла неплохо — и по сборам, и по приему все было лучше, чем в Филадельфии. Неприятность произошла одна и совершенно неожиданно. Во «Враге народа» есть два мальчика, сыновья доктора Штокмана, слова у них были вымараны, остался только безмолвный, с улыбкой, выход и грустный уход. Говорил при них и о них Штокман. В Нью-Йорке нам привели двух очень милых мальчиков, сыновей кого-то из друзей театра, и они за очень незначительную плату исполнили свои более чем простые роли. В Филадельфии подобрали других, чуть похуже, менее спокойных и улыбчивых, а для Бостона решили выписать тех, что играли в Нью-Йорке. Они охотно согласились и в день спектакля утром пришли на репетицию. Василий Иванович прошел свою сцену с ними, чтобы проверить, не забыли ли они своих «ролей», и их отпустили до вечера.

Во время репетиции ко мне подошел какой-то молодой человек и спросил, что это за дети и зачем они на сцене. Я объяснил. Ни слова не сказав, он быстро ушел из зрительного зала. Я заинтересовался и спросил у рабочих — кто это. Оказалось, что это представитель полиции. И вот за десять минут до спектакля на сцену вышел этот же молодой человек в сопровождении женщины-полицейского и заявил, что спектакль не состоится, пока за кулисами будут дети в костюмах и гриме. Оказывается, по законам этого штата участие детей до шестнадцатилетнего возраста в зрелищах запрещено, и они могут быть прекращены даже во время действия, если представитель полиции нравов обнаружит в числе участников ребенка. Это прозвучало как гром среди ясного неба. Травести в нашей труппе не было, единственной маленькой и худенькой была Успенская, но лицо ее даже отдаленно не напоминало ни ребенка, ни подростка. Старое, по правде сказать, было лицо. И морщинистое, и опухшее. И все-таки другого выхода не было: вместо двух мальчиков (в тексте — «мои мальчики») на сцену вышел один, и тот в высшей степени сомнительный... Правда, М. Г. Фалеев сделал все, что было в его силах, и лицо Маруччи издали выглядело довольно прилично. Зато восстановили текст, Маруччa за несколько минут выучила роль и в дальнейшем во всех городах играла она, а второго мальчика, безмолвного, но настоящего, брали «напрокат».

Во всей этой истории злило типично «новоанглийское» ханжество: город полон проституток, в «шоу» отплясывают, тряся задами, полуголые «гёрлс», в кино показывают самую неприкрытую и безвкусную эротику, а в серьезном спектакле, в ибсеновской пьесе, нельзя выпустить одиннадцати-двенадцатилетних мальчиков: это их, видите ли, развратит! Глупо и даже как-то подло... И уж во всяком случае, оскорбительно для нас.

В остальном гастроли в Бостоне прошли у нас довольно благополучно, актеры как-то подтянулись, и никаких серьезных неприятностей не было, если не считать истории с Булгаковым и Добронравовым в «У жизни в лапах». Смотревшая спектакль Е. А. Дживилегова (дочь известного литературоведа А. К. Дживилегова) с мужем, русским бостонским астрономом, заметила Подгорному, что очень бросается в глаза участие одних и тех же актеров в ролях лакеев в ресторане и посыльных антиквара в четвертом акте. На это Подгорный разразился возмущенным письмом следующего содержания: «Не могу не записать об отношении Булгакова и Добронравова к спектаклям (гастролям!) МХАТ в Америке. Оба они играют в 3 акте лакеев и в 4-м посыльных в одних и тех же гримах. Ведь это же все видят! Кроме того, в четвертом акте выходят на сцену и говорят слова с какой-то насмешкой, изворотом, неразборчиво. Право, недостойное отношение и к спектаклю и к исполнителям».

То, что Подгорный сделал эту запись по замечанию из зала, а не по своим наблюдениям, хотя сам был на сцене оба акта, вызвало резкий протест Добронравова: «Сам ничего не заметил, а пишет, что это все видят». Он, со свойственным ему тоном скрытой

насмешки, когда непонятно, оправдывается он или издевается, доказывал, что у него «внутренний образ противоположный», а внешне он «для посыльного усы рисует». Булгаков просто не обратил на запись никакого внимания и ни с кем объясняться не стал. Да и немудрено, если даже один из старейших актеров театра В. Ф. Грибунин, играя Медведева в «На дне», каждый спектакль методически медленно, чтоб было больнее, отрывал у «мертвого» Костылева — Бурджалова наклеенные брови и усы и запихивал их ему в его большой нос! Публике за «толпой» этого не было видно, а нам, «толпе», это было очень смешно. И все-таки, несмотря на эти «шалости», атмосфера в поездке стала серьезнее. Может быть, тут сыграл роль и отрыв от нью-йоркских друзей — «карасей» и поставщиков алкоголя, в новых городах угощателей не нашлось, а доставать алкоголь было трудно.

Следующая неделя у нас была сложная: три дня в городке Нью-Хэвен и три в Хартфорде с репертуаром из трех пьес: «Федор», «Дно», «Вишневый сад», причем «Федор» по два раза. Всего восемь спектаклей.

Перед отъездом из Бостона выяснилось, что в обоих городах будет очень трудно с сотрудниками для «Федора», ни в одном из них почти нет русских, и что нет в них и русской церкви, так что хора церковного для последнего акта не будет. Решено было разучить напевы и петь самим. В вагоне произошла первая спевка. Под руководством Ивана Михайловича дело пошло очень успешно. Основой хора было дивное женское трио — Тарасова, Успенская, Шевченко, которых по мере сил поддерживали остальные. Для «рынд» я обучил двух наших американских мебельщиков и одного осветителя, четвертым выходил я сам, ведя в то же время спектакль. В «выборных» пришлось выходить и нашим женщинам (в мужских, конечно, костюмах).

Но самым большим эффектом этих четырех «Федоров» было участие Константина Сергеевича в роли митрополита! Он так волновался, с таким трепетом проверял, что и как ему надо делать, как будто вообще никогда на сцену не выходил. Это было очень трогательно и сыграло, пожалуй, немалую роль в очищении атмосферы, которое, несомненно, произошло в результате этой трехнедельной поездки.

Города, оба, были прелестны. Очень интеллигентные, университетские, с молодой восторженной публикой. С хорошими, чистыми, удобными и (главное для нас тогда) хорошо наполняемыми театрами. Для нас все оказалось тоже не так трудно, наши американские рабочие работали изумительно — точно, быстро, чисто...

В среду вечером, отыграв «Федора» в Нью-Хэвене, за ночь на машинах перебросили его в Хартфорд, и когда в 12 часов мы с Иваном Яковлевичем пришли в театр, декорация уже полностью стояла, мебель, бутафория и реквизит были распакованы и подготовлены.

Поездка эта немного поправила наши финансовые дела, но Гест решил попробовать еще одно: он снова арендовал пустовавший Джолсон-театр (год был вообще для театров плохой) и объявил новые гастроли МХТ по пониженным (очень не на много, процентов на 10—15) ценам и по американской системе. Играть пьесу 4—5 спектаклей подряд — это было более привычно для зрителей, чем европейская «репертуарная» система, по которой (каждый день новая пьеса) работала в США только опера. Кроме того, это сокращало расходы на перевозку, сверхурочные рабочим и давало возможность некоторого сокращения штатов технического персонала.

В Нью-Йорк мы вернулись как к себе домой, ведь это был уже наш четвертый приезд. Все легко и просто устраивалось с жильем, большинство жило не в отелях, а в меблированных комнатах, некоторые даже с пансионом или полупансионом, то есть с утренним завтраком, который в Америке почти такой же, как в Англии,— овсянка, яичница, варенье, фрукты...

Мы понятия не имели, сколько это продлится, да и сам Гест, очевидно, не знал, сколько мы продержимся на хотя бы безубыточных сборах, а потом — опять в поездку. Л. Д. Леонидов в это время вел переговоры относительно поездки весной в Англию, по дороге домой. Но, очевидно, это было несвоевременно: надо было подписывать договор, когда мы имели в Нью-Йорке триумфальный успех и, главное, аншлаги... Теперь, когда Гест провел еще одно снижение цен, которое рекламировал в «Эмес» (еврейская газета) как подарок Истсайду (еврейский квартал в Нью-Йорке), чтобы дать возможность русским евреям побывать в русском театре,— теперь рассчитывать на выгодный договор с Лондоном было по меньшей мере наивно.

Итак, 14 января мы возобновили свои спектакли в Нью-Йорке. Первая неделя состояла из четырех «Карамазовых» и четырех «Вишневых садов». Это было безумно трудно для Василия Ивановича, так как он был один Иван, и для Ольги Леонардовны — она была одна Раневская. Все остальные имели дублеров, даже Леонидов. Митю Карамазова, как я уже говорил, хоть и несравненно слабее, играл Бакшеев.

Два спектакля прошли, а в день третьего у Василия Ивановича в два часа дня поднялась температура. Мы никак не могли привыкнуть к американским градусникам по Фарен-

гейту, и повышение ртути до 102—109 градусов вызывало панику. Чтобы спасти спектакль, решили ввести сцену капитана Снегирева («Надрыв на чистом воздухе»), которая, как концертная, шла у Ивана Михайловича с огромным успехом. Она, правда, не была прямо связана с развитием фабулы спектакля (линия убийства, обвинения и суда над Митей), но и по художественной значительности могла быть заменой «Кошмара», который без Василия Ивановича идти не мог. В остальных же сценах спектакля в роли Ивана Карамазова заменить Василия Ивановича должен был Ершов.

С огромным трудом, нарушив только мне одному известную тайну местопребывания Володи Ершова, я его разыскал, это было уже в пятом часу дня. Память у него гениальная, и в семь часов, когда он пришел в театр и наскоро прошел с партнерами сцены «За коньячком», «Последнее свидание» и «Суд», выяснилось, что текст он знает абсолютно. Спектакль прошел благополучно, Иван Михайлович имел огромный успех, и сцену «Надрыв на чистом воздухе» решили в спектакль ввести накрепко.

Вообще отношение Геста к Ивану Михайловичу резко изменилось: если в прошлом сезоне, под влиянием Балиева, Гест исключительно относился к Леонидову, настаивал на «Карамазовых» и «чтоп было мокро», то теперь он в нем сильно разочаровался. «Карамазовы» ожиданий, на них возложенных, не оправдали, а интерес к Москвину у публики даже возрос. Его в этом году мало видели, и поговаривали даже, что были письма из публики, в которых требовали: «Довольно Качалова, дайте Москвина!» Требования исходили от той части публики, которая хотела только русского, народно-русского, их не только «У жизни в лапах» и «Враг народа», но и «Иванов» не устраивал. «На дне», «Царь Федор» — вот, чего они жаждали. В связи с этим вновь начались разговоры о «Смерти Пазухина».

Как это нам, семье Василия Ивановича и его близким друзьям, не было обидно, но нельзя не сознаться, что и без него, без его замечательного «Кошмара» спектакль шел с не меньшим успехом. 17-го Ершов попробовал сыграть и «Кошмар», правда, очень сокращенный, всего минуты на три-четыре, чтобы дать возможность выходу Алеши с сообщением о самоубийстве Смердякова. Этой попытки он уже, насколько я знаю, не повторял, так как была она очень неудачной. И вообще Ивана он больше не играл, так как с 18-го мы играли уже «Вишневый сад», где Константина Сергеевича по утрам заменял в Гаеве Подгорный, вместо же него Трофимова играл Добронравов. В один из этих «Вишневых садов» был введен на роль Яшки Тамиров. Играл он очень хорошо, но, как и везде, в нем ярко проявлялась его армянская национальность, и был он какой-то не русский лакей, будто его Любовь Андреевна из Парижа вывезла, а не свозила туда и обратно. Ольга Леонардовна легко выдержала эти спектакли, по два раза в день, не разгримировываясь между спектаклями, она за два дня сыграла четыре Раневских.

Заканчивая хронику этой недели, нельзя не вспомнить нелепой попытки с переходом Чтеца на английский язык. Публика после первых же слов Чтеца начинала гудеть и переговариваться, видимо, узнавая язык и недоумевая, что слышит его в русском спектакле. Несмотря на все старания Бертенсона произносить текст на чистом и «высококлассическом» английском языке, публика его не вполне понимала. Во всяком случае рабочие на сцене спрашивали меня, на каком языке читается текст, так как отдельные слова они понимают, а общий смысл не улавливают. На этом с английским было покончено, на следующих спектаклях Чтец говорил по-русски.

Следующую неделю мы играли пять раз «Иванова» и три раза «На дне». Василий Иванович был уже здоров и выдержал всех «Ивановых», но уже Барона в «На дне» он не играл, все спектакли играл Ершов, что вызвало протесты «хозяина» — Гест заявил, что хотя бы вечерние спектакли должны идти в основном составе.

Вся следующая неделя прошла в подготовке «Дяди Вани». Гест возлагал на этот спектакль большие надежды, готовил ему рекламу. Еще до начала репетиций организовал съемки основных исполнителей в костюмах и гримах. Это было трудно — ведь у Кореневой не было никаких костюмов. Да и распределение еще не было окончательным, но все-таки снимались, правда, «несомненные» — Вишневский, Раевская (старуха-мать), Тарасова и Константин Сергеевич. Относительно Астрова еще не было полной ясности. Константин Сергеевич боялся, что не выдержит целой недели подряд («Дядю Ваню» предполагалось играть 6 раз), но и отдавать роль Василию Ивановичу, чтобы играть в очередь, не хотел. Довольно с него было Штокмана. Предлагать же Василию Ивановичу страховое дублерство Константин Сергеевич стеснялся. Василий Иванович же совсем не хотел играть Астрова, ему надоело быть все время на положении дублера Станиславского: Гаев, Вершинин, Штокман. Кроме того, с 25 января по 4 февраля, пока Василий Иванович был свободен от спектаклей и репетиций, его пригласил какой-то земляк по Вильно, еврейский общественный деятель, один из редакторов «Эмес» на гастроли с концертами по русско-еврейским клубам всех близлежащих городов. Это было заманчиво в смысле денег, и аудитория эта была ему всегда очень приятна. В результате

пришли к соглашению, что будет играть один Константин Сергеевич, если же свалится, его заменит Бакшеев, игравший Астрова в Качаловской группе.

Сложнее обстояло дело с Еленой Андреевной. Пока предполагалось, что Константин Сергеевич Астрова играть не будет, Ольга Леонардовна как всегда кротко и покорно согласилась с тем, что ей не по годам (56 лет) играть молодую красавицу Елену, но когда роль осталась за Константином Сергеевичем, она возмутилась: «Раз он может, могу и я!» Но в роль уже вцепилась Коренева, которой Елена была обещана. Она не шла ни на какие уступки — ни на очередь, ни на «право первого спектакля», а требовала себе роль в нераздельную собственность. Она победила, а Ольгу Леонардовну уговорили отступиться под совершенно нелепым предлогом — ей надо создавать совершенно новый для нее образ Живоедовой в «Смерти Пазухина», ей надо думать о своем будущем пожилой характерной актрисы и готовить себя к этому будущему. А Ольге Леонардовне нужен был только повод, чтобы прекратить трудную ей по характеру борьбу.

Неожиданно всплыла еще одна трудность. Гест потребовал, чтобы на афише «Дяди Вани» стояла фамилия Москвина. В этом году он убедился, что это самое заманчивое для публики имя. Попробовали дать Ивану Михайловичу роль Вафли. Он прочел ее и категорически отказался. Играть ее на своих московских штампах ему было неинтересно и стыдно, а сделать же за одну неделю что-нибудь новое и свежее он был не в силах. Пришлось Гесту отказать.

Сложно было с оформлением спектакля: декорации и мебель на 90 процентов из подбора Иван Яковлевич брался подготовить, но одеть новую исполнительницу на роль Елены Андреевны, про которую все время говорят «красавица», «воспитывалась в Петербурге», «выросла в высшем свете», было сложно — четыре акта, все в разное время дня и при разной погоде, да еще (и это главное) если эту роль играла самая капризная актриса за всю историю МХТ. Наша финансовая часть настаивала на самой что ни на есть жестокой экономии, а Лидия Михайловна после первой же репетиции попросила у Константина Сергеевича распоряжения о выдаче ей 150 долларов на «предварительные мелкие расходы». Константин Сергеевич приказал Подгорному выдать. Тот возмутился и вступил в спор, чем вызвал страшный гнев Константина Сергеевича, усугубленный отвратительным впечатлением от «Карамазовых», которых Константин Сергеевич смотрел за два дня до этого, «Карамазовых» с Ершовым в «Кошмаре», со вставленной по требованию Геста сценой «Надрыв на чистом воздухе». Константин Сергеевич счел полным неприличием и то и другое особенно потому, что требование исходило от Геста. Играть «Карамазовых» во что бы то ни стало, играть сцену, не связанную с фабулой спектакля, лишь бы иметь повод для рекламы (в газетах было объявлено, что «по требованию публики» в спектакль вставлена сцена, являющаяся шедевром Москвина) — «вы бы еще цыганский хор для дивертисмента пригласили!» И вот на этот гнев наслоилось возмущение от «торговли» Подгорного, от его попыток «обуздать» Лидию Михайловну, а с нею и Константина Сергеевича, «нельзя же, не могу я допустить, чтобы все шло во имя долларов, долларов, долларов!»

«Этим мы все дело погубили, и никаких уже долларов не будет, и по шпалам отсюда в Москву пойдем, именно из-за всей этой скаредности, из-за холуйства перед Леонидовыми и Гестами. Идя им навстречу, вы их же уважение теряете!» В таком приблизительно плане выражалось его возмущение.

Репетиция 20 января была тяжела не только из-за истории с платьями Лидии Михайловны, но и из-за резкого столкновения Константина Сергеевича с А. Л. Вишневским. Это было до такой степени неожиданно, поразительно, неправдоподобно. Ведь Александр Леонидович всегда смотрел в рот Константину Сергеевичу, смеялся, если тот улыбался, хохотал, если тот смеялся, рыдал, если Константин Сергеевич был близок к слезам, и вдруг... Видимо, Александр Леонидович считал спектакль «Дядя Ваня» своей «вотчиной», ведь в Москве все революционные годы он организовывал халтуры по клубам, аудиториям, концертным залам, куда продавал «Дядю Ваню» с участием Константина Сергеевича, Ольги Леонардовны, Марии Петровны и, конечно, своим. Играли довольно часто, и все интонации так врезались в память Александра Леонидовича, стали ему до такой степени привычными и единственно мыслимыми, что, когда появилась новая исполнительница Елены и Константин Сергеевич начал с ней работать, применяясь к ее данным, исходя из ее возможностей, не требуя от нее чуждого ей подхода к роли и образу Ольги Леонардовны, он впал в какое-то неистовство и начал сам, перебивая Константина Сергеевича, режиссировать и показывать Лидии Михайловне, причем возражая Константину Сергеевичу и почти крича на него.

Репетиция прошла безобразно, тем более что не было Лужского, который в этот же день проводил первую репетицию «Пазухина». С большим трудом с помощью Подгорного Александр Леонидович был усмирен, но тут начался мучительный разговор Константина Сергеевича с Подгорным о деньгах, о чем я уже писал. Вишневский же, поднявшись в контору,

написал Константину Сергеевичу возмущенное письмо, обвиняя его в «фарисействе» и «трусости». Константин Сергеевич, получив это письмо через Таманцеву, читал его при нас и почти плакал. Я тоже чуть не разревелся и хотел идти бить Александра Леонидовича, но Иван Яковлевич запретил мне вмешиваться. «Они быстро помирятся, люди свои, а нам с вами и знать об этом не нужно бы». И оказался прав: всю неделю, каждый день, а иногда и по вечерам, Константин Сергеевич с Лидией Михайловной, Александром Леонидовичем и Аллой Тарасовой дружно и продуктивно репетировали, и к воскресенью 27-го все было готово.

В субботу ночью мы разобрали «Дно» и смонтировали все три декорации «Дяди Вани». Оформлен был спектакль так: первый, второй и четвертый акты шли в темных (оливково-коричневых) сукнах, для третьего акта они поднимались и открывали повешенные сзади них серо-голубые. В сукнах выгораживалось все, как в павильонах,— для первого и второго акта справа в глубине лестница, ведущая в комнату дяди Вани, окно в задней стене выходило прямо в кулисы. Для четвертого акта лестница убиралась, в центре, вместо окна, ставилась печка, одна из правых кулис заводилась под углом к рампе и на ней вешалась огромная карта Африки. Мебель расставлялась по-московски, так как это было привычно актерам.

В светлых сукнах третьего акта ставилась та же мебель, что в первом и во втором, но в белых чехлах. Все оказалось и достаточно выразительно и удобно актерам, которые, кроме Кореневой и Тарасовой, привыкли играть этот спектакль в еще гораздо более «концертных» оформлениях.

Я видел «Дядю Ваню» в его полном первоначальном составе на эстраде Политехнического музея в Москве, где он шел без всякого оформления, а мебель была совершенно случайная — из артистической комнаты музея.

Константин Сергеевич пришел в воскресенье к десяти часам, сделал очень немного замечаний и попросил поставить еще до назначенной на 12 часов репетиции выгородку третьего акта, чтобы пройти свою сцену с Еленой Андреевной (показ карт и объяснение). Репетировал он не столько для Кореневой, сколько для себя. Ссора с Вишневским, некоторые замечания Василия Васильевича и дошедшие до него слухи, что Ольга Леонардовна находит его недостаточно мужчиной в обоих любовных сценах спектакля, смутили и огорчили его. Как это ни странно, в этот период жизни, в переходном к старости возрасте (ему исполнился 61 год), он стал очень чувствителен ко всем замечаниям относительно его мужественности. Теперь, репетируя эту сцену, он проверял себя, искал в себе мужчину, искал страсти, стремления, тяги к женщине, желания — и ему это блистательно удалось. Без всякой пошлости, без малейшего намека на вульгарную «донжуанистость», к которой некоторые фразы роли тянут, у Константина Сергеевича появилась (это мнение Ольги Леонардовны и Василия Ивановича) настоящая мужская, глубокая, мощная страсть.

В четвертом акте, во фразе «А то остались бы!» — у него звучала такая эротика, такой трубный призыв к любви, перед которым мало какая женщина устояла бы. Весь талант, вся страсть Астрова к природе, к лесу, к созиданию природы концентрировались здесь в страсти к Елене.

Василий Иванович говорил, что и у Константина Сергеевича его страсть, его талант созидания в искусстве поглощал его страсть к женщине. Так или иначе, но у Астрова — Станиславского эта страсть прорвалась необыкновенно увлекательно и обаятельно. Чему совсем не способствовала его партнерша. Если у Ольги Леонардовны в обеих этих сценах сквозила нежная и робкая женственность пробуждающейся любви, то у Лидии Михайловны кроме испуга, даже какого-то отвращения благовоспитанной девицы, не было ничего. Она в этой роли была хороша везде — умна, обаятельна, аристократична, изящна и очень красива — кроме этих двух сцен. Все ее платья удались на славу, она мало считалась с модами того (конец XIX века) времени и сшила себе туалеты по самым выгодным для ее фигуры (кстати, великолепной в те годы) фасонам. Ольга Леонардовна по этому поводу негодовала: «Оделась, как провинциальная гранд-кокет во все понаряднее, а где эпоха, где стиль, где Чехов, наконец!» Многие находили, что она права, но Константин Сергеевич, посмотрев из зала сцену Елены с Соней во втором акте, остался видом их обеих очень доволен и утвердил все костюмы Лидии Михайловны.

Очень не нравился Константину Сергеевичу Вишневский, но тут уж он ничего поделать не мог, да и не пытался. Это были такие закостенелые, а главное, так бесконечно любимые актером штампы, это была такая глубокая вера в гениальность каждой своей интонации, что подступить к ним было немыслимо. Тарасовой он остался очень доволен. Это, и правда, было прекрасно, с этим были согласны все, даже верные поклонники М. П. Лилиной в этой роли. Все поражались, как она смогла на протяжении каких-нибудь двух месяцев сыграть две такие во многом схожие чеховские роли, как Шурочка и Соня, совсем не повторив себя. Соня у нее была и сердитее, и деловитее, и проще Шурочки. Она могла «торговать постным маслом, горохом, творогом», но могла и увлечься теорией о лесах, их значении для этики и эстетики строя человеческой жизни. За ее некрасивостью (которой с трудом добивалась Алла) проглядывала

поразительная душевная красота. С такой верой, с такой страстью, без малейшей сентиментальности произнести последний монолог об ангелах и небе в алмазах могла только такая честная, глубокая и тонкая актриса.

Неожиданно интересной оказалась в роли няни Марина Успенская. Со свойственной ей смелостью и остротой она играла ее сердитой, деловитой, отстаивающей свои порядки и обычаи, но способной и к нежности и к любви. У нее очень тонко и в то же время естественно получалась сцена перехода от ворчания, недовольства, почти возмущения профессором («Самовар со стола не убран. Не очень-то ляжешь!») к такой нежности и ласке, которая даже этого скрипучего человеконенавистника и эгоиста трогала и смиряла. Это была, конечно, очень хорошая актриса — с фантазией, творческой выдумкой, с гибким и ярким талантом, одна из славной плеяды студийцев первого набора, достойная партнерша М. Чехова, Г. Хмары, С. Гиацинтовой, Е. Вахтангова, этих прекрасных учеников и воспитанников Сулера и Станиславского.

Мало интересен был Булгаков — Вафля. Все вспоминали не только Артема, но и П. Павлова. Был он сух, не смешон в смешных местах и не трогателен в драматических.

Е. М. Раевская (мать) была так же заштампована, как и Вишневский. Ольга Леонардовна, посмотрев спектакли, созналась, что была несправедлива к Нине Николаевне, которую недолюбливала в этой роли в Качаловской группе. Профессора В. В. Лужский играл очень хорошо. Была в нем и злобная самовлюбленность, и тупость ученого-дурака, был пакостный эгоизм скучавшего без поклонниц, избалованного успехом «удачника». Очень смешно он трусил, пугался револьвера в руках Войницкого, слезливо, почти сопливо был растроган лаской Марины. Много хуже выглядел в этой роли Подгорный, репетировавший в очередь с Василием Васильевичем.

Спектакль 28 января прошел с огромным успехом. Только я лично был огорчен тем, что Константин Сергеевич сам изображал свой отъезд — и колокольчик «поддужный», и потом, быстро передав колокольчик мне, сам «ехал по мосту» — длинными палками с металлическими подковами по концам «шагал» по круглым деревянным брускам. Не было у меня, видимо, чутья и вкуса к этим вещам! Константин Сергеевич с грустью вспоминал Володю Попова.

Параллельно с выпуском «Дяди Вани» шли репетиции «Пазухина». Вел их целиком В. В. Лужский, которого тогда в «Дяде Ване» заменял Подгорный. Маленький скандал произошел при распределении ролей. Основной состав был почти весь московский: Москвин, Леонидов, Грибунин, Шевченко, Лужский, Александров, Бакшеев, Бондарев. Ввести почти бессловесных Николаеву и Булгакову (теща и жена Прокофия) ничего не стоило. Ольга Леонардовна согласилась даже с удовольствием сыграть Живоедову, Тарханову был дан Живновский, все было крепко и интересно. Оставалась Леночка, роль хоть и эпизодическая, но запоминающаяся, так как о ней с первого акта до последнего говорится. Лужский, посоветовавшись с Подгорным, решил предложить эту роль О. Пыжовой, так как она была занята только в «Трактирщице» и в «Вишневом саде», да выходила в народных сценах, от которых, кстати сказать, довольно часто и иногда удачно отделывалась. Роль была, безусловно, интересной, ярко характерной, очень выгодной для острокомедийной актрисы. Ольга Ивановна такой себя не считала (хотя в «Мудреце», играя приживалку, сумела найти и остроту и яркость характерности), а посему от роли с гневом отказалась, сказав: «Очень мне надо всякую гадость играть». Был ли это каприз или непонимание, не знаю, но она отказывалась категорически. И раньше, чем это успели сделать Лужский и Подгорный, она пошла к Константину Сергеевичу и умолила его заступиться за нее и избавить от этой роли. Когда Василий Васильевич пришел к Константину Сергеевичу с жалобой на Пыжову, тот совершенно неожиданно для Лужского накинулся на него с упреками, обвинил в том, что он портит ему молодую и свежую актрису, вводя ее в готовый спектакль на роль, которую наскоро сделать как следует нельзя, а можно только подхватить и пропитаться теми штампами, на которых держится весь этот спектакль. Лужский страшно обиделся и за спектакль, режиссером которого был под руководством Владимира Ивановича Немировича-Данченко, и за себя, что Константин Сергеевич ставит его в нелепое положение, втаптывая в грязь его авторитет режиссера.

Он очень резко говорил с Константином Сергеевичем, обвиняя его в развале труппы, в потакании каботинству, и предупреждал его, что в лице Пыжовой, которую считают его фавориткой, он готовит себе и всему театру на шею новую Гзовскую. Константин Сергеевич очень остро среагировал на эти обвинения, но остался при своем мнении и Пыжову роль эту играть не заставил. Он был очень огорчен этим разговором и в тот же день просил Василия Ивановича и Ивана Михайловича зайти к нему для серьезного разговора.

Он жаловался им на невозможность своего положения — играть, режиссировать, отвечать за всю поездку, за состояние художественной стороны дела и за дисциплину труппы, когда на него все время давит антрепренер и совершенно «передавшиеся» ему

Леонидов (Давыдович), Бертенсон и даже Подгорный, требующие от него вникать и в финансовые дела... Да еще и писать свою книгу он должен, ведь у него договор с американским издательством, а это не шутка! Василий Иванович говорил, что ему было до слез его жалко. Особенно, когда он, волнуясь, дрожащими руками снимал и надевал пенсне, путаясь в словах и именах, называл Бертенсона — Сергей Бокшанич, а Таманцеву — Таманца Карповна, умолял Ивана Михайловича и Василия Ивановича помочь ему, не заставлять его одного изображать злого тирана, пугала и «буки» для труппы, ведь развал театра — это катастрофа для всех, почему же только он один должен брать на себя «правления всю тяжесть и ответ». Говорил о своем одиночестве, о своей тоске и, главное, о предчувствии неминуемой гибели театра. Об ужасе американизма, который губит все, что с ним соприкасается, что мы привезем в Москву эту страшную заразу, а там и без того эта гадость растет (он имел в виду нэп).

После этого разговора Иван Михайлович пришел к Василию Ивановичу, и они долго советовались, что делать, чтобы действительно помочь Константину Сергеевичу, и как бороться с начавшимся в этом сезоне развалом труппы. Не помню уж, к чему они пришли, но то, что они были всерьез взволнованы и огорчены трагедией Константина Сергеевича и озабочены судьбой дела, это я знаю.

Но какие бы ни были настроения, репетиции и спектакли продолжались более или менее благополучно. Роль Леночки, совершенно неожиданно для всех, попросила себе М. Успенская, и Лужский с удовольствием согласился на это, а Константин Сергеевич утвердил ее. Причем саму роль, тетрадку «с ниточкой», сама Маруччa нашла в мусорном ящике, куда ее зашвырнула рассвирепевшая Пыжова. Всю неделю «Дяди Вани» и следующую шли репетиции «Пазухина» и в воскресенье 10 февраля была генеральная. Прошла она на редкость спокойно и складно.

Все были очень довольны тем, как Иван Яковлевич решил оформление. Он вдумчиво, благоговейно подошел к одному из шедевров Б. М. Кустодиева и сохранил почти все, что тот делал в свое время для мхатовского стационара. Разница была только в том, что здесь, в поездке, не было потолков, которые заменялись темными падугами, и не было стенок, перпендикулярных рампе (они заменялись темными кулисами), но «завесные» (параллельные рампе) стены были, как у Кустодиева.

Обстановка всех четырех действий была либо подлинная, привезенная из Москвы, либо точно ее повторяла. В первом акте лежанка с периной и горкой подушек, «кивот» с образами, лубочные картинки, стол, диван-скамья и стулья и т. д. Получалось мрачное старообрядческое обиталище. Второй акт (у Фурначева) выглядел изумительно — сюрпризом для всех был подлинный, написанный самим Борисом Михайловичем задник за окном, задник, на котором Кустодиев с неожиданным для него и для того времени озорством написал московского «ваньку», извозчика, сидящего на козлах... Даже В. Ф. Грибунин при всей своей апатии и равнодушии к оформлению радостно взволновался при виде этого задника, а Василий Васильевич обнял Ивана Яковлевича и чуть не прослезился.

Хорошо, предельно близко к московскому, было оформление и обстановка третьего и четвертого актов. И, главное (с точки зрения нашей конторы), все было предельно дешево, ведь все живописные работы Иван Яковлевич сделал сам, а столярные были очень просты и большую часть их выполнил наш машинист, мы посвятили его в сложность нашего финансового положения, которое мы вообще старательно от всех скрывали.

11 февраля прошла эта наша последняя премьера. Принимали «Пазухина», в общем, хорошо, но как-то неровно. В первом акте, правда, очень экспозиционном, публика заметно скучала, через пять-шесть минут после открытия занавеса в зале начался тихий гул, и так шло почти до конца. Второй акт слушали ненамного лучше, третий — гораздо лучше, особенно с выхода Москвина, а четвертый прошел просто «на ура», и после конца аплодировали долго и дружно, вызывая и Леонидова и Грибунина, но больше всего, конечно, Москвина. Это был, несмотря на изумительную работу почти всех участников, спектакль-гастроль Ивана Михайловича. Последняя его сцена с деньгами имела огромный, ни с чем другим, пожалуй, несравнимый успех. Ни в «Федоре», ни в «Мочалке» («Карамазовы») он такого успеха в Америке не имел. Да и никто из труппы. Видимо, эта сцена оказалась уж очень понятной и доходчивой. Играл он ее, конечно, по-настоящему мощно, но мне казалось, что и во всех других актах он был не ниже по мастерству. Просто тонкость и мягкость оказались не так доходчивы для американской публики, как взрыв темперамента в пароксизме жадности, в упоении победой, властью, как торжество удовлетворенной алчности... Мне он в этой роли нравился очень. Много больше, чем в Луке, Федоре и Епиходове. Пожалуй, не меньше, чем в его шедевре — Фоме Опискине. Замечательно была выстроена вся роль, все личины Прокофия, такие разные в зависимости от обстоятельств — то злобная, то хитрая, то робкая, то торжествующая, но всегда в основе своей личина сверхчеловеческой алчности, влюбленности в деньги... Не могу сейчас, десятки лет спустя, разби-

рать его исполнение, к тому же еще застланное поздними исполнителями, например, Блинниковым, интонации которых в ушах у меня свежее, чем Москвина, но знаю одно — когда я смотрел и слушал в этой роли других, «хорошо» или «плохо» для меня измерялось эталоном Москвина. Тогда, в 1924 году, я упивался им, наслаждался, слушая его из-за кулис (из зрительного зала я его ни разу не видел — я вел спектакли), как можно наслаждаться только огромностью мастерства.

Но не им одним. В. Ф. Грибунин в своей роли был на такой высоте, что если бы он в жизни ничего, кроме Фурначева, не сыграл, одним этим своим созданием он завоевал бы право числиться в первом ряду русских актеров. Всю мерзопакостность, подлость, все ханжество и гнусность, злодейство, облаченное в благопристойность, достоинство и благонамеренность, он нес так убежденно, что, казалось, оправдывал своего героя. Он изничтожал его, вызывал к нему ненависть и презрение, даже страх — и как будто любил его, наслаждался его целостностью, своим полным перевоплощением в него, и именно в этом перевоплощении, в отсутствии объективности, отсутствии критики, отсутствии разоблачения было величайшее разоблачение. Его Фурначева нельзя было не возненавидеть именно за его убежденность в своей правоте, в своем праве на злодейство. Он, Фурначев, был абсолютно прав перед собой. Никаких сомнений, никаких мук совести — это было самое страшное. И Грибунин был в этой роли именно таким, совершенно убежденным и этим до ужаса убедительным. Не хочется выходить за рамки «вспоминателя», беря на себя смелость критика, но трудно не сослаться на виденное потом. Это я о М. М. Тарханове в этой роли в 30-х годах. Он играл блестяще, был и смешон и страшен, но... *оставался* Тархановым, замечательным актером, остро и тонко играющим Фурначева, а Владимир Федорович *превращался* в Фурначева, был им. Я счастлив, что видел, каким был в Фурначеве В. Ф. Грибунин, один из прекраснейших и недооцененных актеров МХТ, России...

Трудно, не сделав большой паузы, перейти к рассказу о других исполнителях этого спектакля. Из них на первом месте была, конечно, блистательная Ф. В. Шевченко в роли Фурначевой: пугающая в своей красоте раскормленной идиотки, скучающая, лживая, прожорливая и по существу злобная скотина, она не могла не возбуждать отвращения, несмотря на свою чисто русскую купеческую красоту. Не мог Кустодиев не вдохновиться ею для целой серии своих «красавиц» и «венер» — уж очень сочна, стильна и ярка она была. Может быть, это моя фантазия, но мне казалось тогда, что, несмотря на всю красоту Фурначевой, она была чем-то похожа на своего брата Прокофия, хотя Москвин был некрасив. Что-то очень русское было в них обоих, низменно-русское, звериноподобное, противоположное тому духовно-русскому, что было у того же Москвина и той же Шевченко в ролях Федора и Ирины.

Лужский хорошо играл Лобастова, но я как-то мало запомнил его. Разве что слезы, навертывавшиеся ему на глаза, когда он говорил о дочери Леночке. Ее, как все, что она делала, ярко и остро сыграла Успенская.

Тарханову не очень удался Живновский, был он весь сырой, дряблый, уж очень не похожий на бывшего военного. Замечательно получился Баев у Бакшеева. Трудно было поверить, что этот молодой «рубашечный герой» найдет в себе такую обаятельную стариковскую характерность. И сердитость, и доброту, и чистоту искренности... Во многом эта задача зависела от талантливо задуманного и мастерски выполненного грима, главным образом парика и бороды, сделанных еще в Москве Я. И. Гремиславским.

Явной неудачей спектакля была Ольга Леонардовна — Живоедова. Роль была совсем не в ее плане, очевидно, уж абсолютно некому было дать эту роль, если остановились на ней. Это была неудача спектакля, а не только самой Ольги Леонардовны, с нею в этот насквозь настоящий, правдивый (не хочется пользоваться термином «органичный»), натуральный в бытовом звучании спектакль вошел элемент бутафории, подделки... Ольга Леонардовна и сама это чувствовала и раздражалась, но со свойственной ей кротостью и добросовестностью играла, как могла. Я не случайно оставил на самый конец Пазухина — Леонидова. По значению роль центральная, пьеса наполовину о нем, вся фабула закручена вокруг него, хотя появляется он только в третьем акте. То ли малая занятость, то ли исключительный, гастролерский успех Ивана Михайловича каким-то образом демобилизовали Леонида Мироновича. После первого спектакля он заявил, что оставаться до конца четвертого акта, чтобы выйти на поклоны, «когда все уже обо мне забыли», он не хочет, и ушел со спектакля, стремительно разгримировавшись еще до начала четвертого акта. Приходить он начал тоже в последнюю минуту — к началу третьего акта, быстро гримировался и со скучным, недовольным лицом садился в свое кресло-каталку. Он даже брюк своих и ботинок, в которых приходил из дому, не снимал. Так и играл — холодно, равнодушно, как будто подавал реплики на репетиции для ввода нового исполнителя. Это очень огорчало и Лужского и особенно Москвина, но сделать ему замечание никто не смел. Даже Константин Сергеевич

не решался. Возникла даже мысль — не освободить ли его от этой роли совсем и не ввести ли вместо него Бакшеева, но и это сделать постеснялись.

Сыграли мы «Пазухина» в Нью-Йорке 12 раз, причем сборы он делал хотя и не аншлаговые, но очень хорошие. Вообще к концу пребывания в Нью-Йорке наши материальные дела пошли в гору и внешние долги частично были выплачены. Спектаклями в Бруклине и Нью-Арке мы надеялись сколотить достаточную сумму, чтобы рассчитаться с остальными и с «кредиторами» — пайщиками (Константин Сергеевич, Василий Иванович, Гремиславский, Подгорный и др.). Последняя неделя, с 25 февраля по 1 марта, состояла из «Вишневого сада», «Пазухина» и одного спектакля «Карамазовых».

На «Вишневом саде» 25-го разразился наконец скандал с Добронравовым, который с самого начала упорно отказывался принимать участие в «рубке сада» и в «прощании с господами». Подгорный неоднократно записывал его в протокол, вызывая к себе для объяснений — ничего не помогало: Борис саботировал упорно и убежденно. В тот день Константин Сергеевич сам заметил или кто-нибудь обратил его внимание на отсутствие Добронравова, но он вызвал его на 26-е к себе в уборную, и мы все услышали давно не разражавшийся за кулисами гром. Это было своевременно, а может быть, и с запозданием — развал труппы можно было предотвратить, если бы Константин Сергеевич взялся за это раньше. Но и эта гроза не прошла даром. И новая неделя, и начавшаяся в марте поездка прошли в смысле дисциплины на гораздо более высоком уровне, чем предыдущие. Если бы я мог привести здесь факсимиле записи Константина Сергеевича: «Прошу вызвать ко мне Добронравова. К. Алексеев». Даже в начертании букв чувствуются раскаты приближающейся грозы. Как нам ее не хватало в этот второй год поездки! Как ее не хватает нам и ныне и присно...

На той же неделе произошло у нас и еще одно: во время третьего акта «Вишневого сада» от плохо изолированного электропровода вспыхнул ворс на плюшевой кулисе, висевшей на переднем плане, но в этот момент, к счастью, не видной публике, Константин Сергеевич как раз стоял на выходе. Увидев это, он даже не успел испугаться — один из американских рабочих, как кошка, взлетел по стоящей рядом стенке павильона, прыгнул с нее на кулису и, оборвав ее, вместе с ней упал на сцену, где мы моментально затоптали пламя. Константину Сергеевичу надо было уже выходить, но он все-таки успел сделать какой-то нескладный жест (руки у него были заняты покупками: «Здесь анчоусы и керченские сельди») и сказать: «Браво, браво!». После спектакля он просил вызвать к себе «героя» и долго благодарил его на ломаном французско-немецко-английском языке, а тот стоял, жевал жвачку и недоуменно пожимал плечами. А мне было ужасно досадно, что я не успел сделать того, что сделал этот рабочий. Так мне хотелось хоть чем-нибудь отличиться в глазах Константина Сергеевича!

29-го февраля вечером в «Братья Карамазовы», несмотря на протесты Константина Сергеевича, был включен «Надрыв на чистом воздухе». Это делал Гест — он пригласил на спектакль каких-то друзей и пожелал угостить их Москвиным. «Это мой лучший актер!» — сказал он про него.

1 марта спектаклем «Дядя Ваня» мы попрощались с Нью-Йорком. На другой день мы с Иваном Яковлевичем сели в дальнюю подземку, которая отвезла нас под рекой Гудзон в другой город, в другой штат — в Нью-Арк. Ехать туда нужно было всего 35—40 минут, и мы все решили остаться жить в уже «родном» Нью-Йорке. Нью-Арк был скучен, до смешного и тоскливо похож на Нью-Йорк, но без его бешеного ритма и темпа, без шума, динамичных реклам, без его постоянной толчеи. Как будто Нью-Йорку дали снотворное... И публика здесь была вялой, реагировала как-то машинально. Нам говорили, что лучшая публика видела все в Нью-Йорке, а здесь ходят только те, кто уж до того занят делом, что не может потратить на поездку полчаса. Было похоже на это.

Пожалуй, наибольший успех здесь имел «Иванов», если судить по аплодисментам после актов. Но после конца мне еле удавалось натянуть три-четыре поклона, зал мгновенно пустел...

Репертуар в Бруклине был в точности тем же, что в Нью-Арке, но принимали его совсем по-другому. Вообще город был своеобразным. Он не был плоским, холмы придавали ему какую-то живописную европейскость, огромное количество церквей помогало запомнить характерное расположение улиц, самое главное — люди были другими, и чем в рядом расположенном Нью-Йорке, и чем в Бостоне или Чикаго: шумнее и экспансивнее, но не в развязности псевдовеселья и озорства, как бродвейцы Нью-Йорка, и не в злобных ссорах, как чикагцы, а в спорах, обмене мнениями. Много было евреев, не столько наших, из бывшего «западного края», сколько австрийских и венгерских, из Вены, Будапешта и австро-венгерской провинции. Их присутствие, их темперамент, смягченный австрийской вежливостью, а также живописность наклонных улиц заставляли вспомнить Европу. Успех здесь был много шумнее и продолжительнее. Особенно много выкрикивали имя Василия Ивановича. Это объясняется, видимо, тем, что еврейский антрепренер, некто Эдвин Релкин, организовал

в начале марта, когда Василий Иванович был свободен в идущих в Нью-Йорке спектаклях, его гастрольную поездку по еврейским клубам Нью-Йорка и его окрестностей. У меня сохранилась афиша-плакат этой поездки с огромным портретом Василия Ивановича и с надписью «The greatest Tragedian in the World Waseily Kachaloff» («Величайший трагик мира — Василий Качалов»). Поездка имела грандиозный успех. Василий Иванович читал весь свой репертуар, к которому добавил два рассказа, даже, кажется, отрывки из Шолом-Алейхема. Для меня вообще загадка, почему еврейская колония США так тянулась именно к нему — не только как к актеру, художнику, но и как к человеку, родному и близкому... Вначале можно было предположить, что его считали евреем, но потом это неоднократно опровергалось, и анекдот про телефонный разговор с Ниной Николаевной газеты «Эмес» был широко известен именно в еврейских кругах («протоиерей» — «ах, просто еврей»), где над ним очень смеялись. Если бы уж в этом было дело, то в труппе были действительно евреи — Вишневский, Леонидов... Но тянулись именно к Качалову. Какую-то роль, видимо, играло то, что он был из Вильно, известен своим юдофильством, точнее сказать, ненавистью к юдофобству. Но было и еще что-то, что влекло к нему еврейскую эмигрантскую публику всех городов США, что именно — мне и сейчас непонятно. Но смутно, неясно я предполагаю такую причину — в нем они видели, чувствовали настоящую гуманность, любовь и интерес к человеку, стремление не только иметь успех, но и доставить радость людям. Главное, что это было абсолютно взаимно. Он очень любил эту «свою» публику. Помню его слова: «Знаешь, самые русские люди в Америке, да, пожалуй, и во всей загранице — это евреи». Русские — в смысле понимания, чувствования, реагирования на все самое прекрасно-русское в его репертуаре. На одном из его концертов в Бруклине я был. Помню, был потрясен до спазм в горле лицами, глазами этих людей, тем наслаждением, с каким они слушали Достоевского, Блока, Ахматову, Пушкина, Чехова. В перерывах зал гудел, они вскакивали с мест, искали глазами знакомых, что-то кричали им, жестикулировали... Но как только Василий Иванович готовился раскрыть рот, все мгновенно замирало в благоговейной тишине. А позы, мимика — какое напряжение, какое внимание они выражали... Изгиб шеи, раскрытый рот, рука, сжимающая спинку стула... Василий Иванович долго и с удовольствием вспоминал это свое «еврейское турне».

Не помню никаких событий на этой бруклинской неделе. Все прошло спокойно и гладко. В смысле сборов дела были неважные, и в результате этой недели долг наш Гесту опять вырос.

Следующим после Бруклина был Вашингтон. Тут мы должны были начать спектакли в воскресенье. Отъезд был назначен на девять утра из Нью-Йорка. Иван Яковлевич уехал в Вашингтон еще с вечера в субботу; муж А. К. Тарасовой, А. П. Кузьмин, тоже уехал раньше, остались в Бруклине только Алла Константиновна и я. Условились ехать вместе. До сих пор помню ужас на ее лице и ужас, какой испытал сам, когда, войдя в вагон метро через разные двери (была давка) и добравшись друг до друга, мы обнаружили, что с нами нет ее четырехлетнего сына Алеши. Значит, надо вылезать на следующей остановке, ехать обратно, искать его! Это значит, наверное, опоздать на поезд в Вашингтон. А если мы его вообще не найдем? Ужас! И вдруг мы одновременно увидели его спокойно сидящим на скамье. Оказалось, что он вошел сам в третьи двери. Боже, какое это было счастье!

Часам к двум мы уже были в вашингтонском театре, где Иван Яковлевич с утра монтировал «Федора». Сцена была относительно просторной, и все шло благополучно, пока не явился какой-то огромный, нарядный, весь в серебряных пуговицах и пряжках, в фуражке с огромной кокардой пожарник. Он вынул из кармана здоровенную, размером с хороший огурец, зажигалку, чиркнул ею и поднес ярко пылающий, высокий язык пламени к какой-то нашей декорации. Она затлелась. Он спокойно потушил зажигалку, вынул из другого кармана уже готовый печатный бланк, вписал в него: «Московский Художественный Театр, директор Морис Гест» и подал мне — это был запрет играть спектакль, так как декорации не прошли противопожарной обработки. Я в отчаянии помчался разыскивать администратора. Когда, заикаясь от ужаса, я объяснил ему, что произошло, он, к моему удивлению, усмехнулся и сказал: «Пойдем со мной, Джимми, увидишь, как в Америке делают дела». Мы вместе подошли к пожарнику, Спинк (администратор) фамильярно похлопал его по плечу и пригласил в реквизиторскую. Там он вынул из кармана 10 долларов, потом, когда тот не взял их, еще 5 и еще 10. Тот скатал все четыре бумажки, сунул их в карман, вынул из него зажигалку, поднес к декорации малюсенькое пламя и сказал: «Я ошибся, все в порядке». Положив в карман зажигалку, он подал Спинку новый бланк, а у меня взял старый и, скомкав его, кинул в урну. Я остался с разинутым от ошеломления ртом. Они дружелюбно попрощались, Спинк похлопал меня по плечу и сказал: «Вы в Америке, друг мой». Ничего подобного я никогда не видел и долго не мог прийти в себя, вызывая своим удивлением веселый смех среди рабочих.

С городом мы начали знакомиться только на следующий день, да и то урывками, так как времени для прогулок не было. Во вторник 18-го мы смогли принять приглашение Русско-американского клуба, члены которого выходили у нас в «Федоре», и поехать с ним на шести или семи машинах осматривать город и его окрестности. Нам показали Капитолий (здание парламента), Белый дом — резиденцию президента США, прокатили по наиболее красивым местам этого самого красивого в США города и отвезли в загородное имение — музей Вашингтона, первого президента США. Город показался нам исключительно нарядным. Именно нарядным, элегантным, а не красивым. Красоты Парижа, Вены, Петрограда, даже Дрездена и Праги в нем не было. Он был очень продуман, очень рассчитаны были его перспективы, его зеленые насаждения, но все это было лишено аромата старины, все слишком однообразно и одностильно, до какой-то мертвенной белизны вычищено и вылизано. Однако шарма, обаяния европейских городов в нем не было. По сравнению с Нью-Йорком и Чикаго, да, пожалуй, и с Филадельфией и Бостоном, он, конечно, поражал, и понятен был тот восторг, то умиление, в какое он приводил американских провинциалов. Рядом с продуманными композициями площадей и проспектов встречалась жуткая безвкусица — гигантские будки-киоски в виде апельсинов, где торговали фруктовыми соками, огромные рекламы кино, яркие и плохо по цвету подобранные выставки витрин магазинов и т. д. Характерны в этом смысле были костюмы девушек — билетеров и контролеров в нашем театре: они были одеты средневековыми пажами в голубых шелковых колетах, белых коротеньких штанишках и голубом трико, которое обтягивало очень у иных мощные и жирные, а у некоторых сухие и кривые ляжки и икры. На распущенных до плеч волосах (париках?) лихо сидели сдвинутые набекрень береты с перьями. Как глупо они выглядели, когда продавали программку к «На дне» или к Чехову, легко себе представить. В остальном театр был хорошим и удобным, кроме того, что очень зверствовали пожарники, преследуя курильщиков,— курить нигде, кроме улицы, было нельзя.

Где-то в эти дни, то ли еще в Бруклине, то ли уже в Вашингтоне, от Вл. И. Немировича-Данченко пришло письмо, адресованное правлению. Содержание этого письма, несмотря на все попытки сохранить его втайне, очень скоро стало известно всей труппе, а главное, тем, кому не хотели его показывать. Причем дошло оно до них в искаженном виде. Речь шла о том, что далеко не всем в Москве могла быть обеспечена работа, а некоторым вообще место в МХАТе. Думаю, что решающую роль в таком отношении Владимира Ивановича к молодой части труппы сыграло то неблагоприятное освещение, какое давалось им в письмах нашей конторы и некоторых актеров старшего поколения. Начались чрезвычайно нервные собрания, где высказывалось намерение по окончании гастролей всем вместе (всем непайщикам) остаться в Америке и продолжать играть, соединившись с группой выехавших из России актеров во главе с Б. С. Борисовым. Группа эта была очень небольшой, играли они преимущественно пьесы из еврейской жизни («За океаном» и др.), ориентируясь в основном на русско-еврейскую публику. Надо сказать, что успех гастролей Василия Ивановича у этой публики был одним из убедительных доводов в пользу этих соображений. Но «старики», вернее, руководство в лице Подгорного, легко разрешили этот конфликт. Он сам и через конторских дев сообщил каждому в отдельности и очень при этом секретно, что его-то это письмо в виду не имеет, что он-то очень будет нужен в Москве, что его-то ждет и работа и положение. А так как подлинного письма никто не читал, то «организация» быстро распалась.

И все же в решении некоторых актеров стать невозвращенцами это письмо и слухи о нем сыграли очень большую роль. Если Успенская и Болеславский остались сознательно и убежденно, независимо от него, то для Булгаковых, Лазарева, Бондарева, Тамирова и некоторых других это письмо стало роковым. Не уверен, что написание его не было ошибкой, так не свойственной глубокой мудрости Вл. И. Немировича-Данченко. Вина же за его появление, за недобросовестную информацию лежит на его корреспондентах, которые, видя падение творческой дисциплины в поездке и не пытаясь всерьез и беспристрастно разобраться в причинах этого падения, валили все на тех, на кого легче было валить. Хотя на самом деле гниение шло с головы, и зараженные жадностью пайщики были ничуть не менее виновны в этой ситуации. Усталость и самоустранение Константина Сергеевича, раздражение и огорчение неуспехом «Карамазовых» у Л. М. Леонидова, неожиданное охлаждение и равнодушие к делу (так несвойственное ему и до и после) у И. М. Москвина, озлобление от материальных неудач у Вишневского, разгулявшийся цинизм В. Ф. Грибунина, разочарование, отчаянный пессимизм и полное неверие в будущее театра у Вас. Ив. Качалова — все это было много опаснее и сыграло гораздо более роковую роль в распаде творческого режима, в загнивании до полного смрада атмосферы второго года поездки. Об этом следовало бы писать в самом конце моей летописи, но мне хочется сказать об этом именно в связи с Вашингтоном, может быть, единст-

венном красивом городе США, где и театр был хорош и успех был налицо, но где, как никогда, обнаружилась катастрофа коллектива в отрыве от родины, когда вместе с ней он терял и свою идейную, и эстетическую, и этическую основу.

Следующим городом был Питсбург. После Вашингтона этот город показался просто страшным, неправдоподобным по своему уродливому урбанизму. После дивной дороги по городам и долинам, полям, лугам и перелескам, дороги, чем-то напоминавшей нам приокские места, когда на стоянках мы выскакивали на платформы и с наслаждением вдыхали весенние ароматы, мы высадились на вокзале Питсбурга и чуть не задохнулись. Но к задымленности американских вокзалов мы уже привыкли и торопились, пройдя через его переходы, выйти на свежий воздух. Увы, это была тщетная надежда — свежего воздуха не было и вне вокзала. Не было его и в центре города, где находился наш отель. Дышать было мучительно тяжело. Казалось, через ноздри в легкие проникает что-то едкое и не утоляющее желание дышать... Воздух состоял из сушащей слизистую оболочку угольной пыли, растворенной в смрадной вони сероводорода. Постельное белье в гостинице было прикрыто специальными накидками, но как только эти накидки снимались, через полтора-два часа оно делалось серым от угольной пыли. Вода в стакане, не выпитая залпом, несколько минут спустя покрывалась пыльной пленкой. Воротники рубашек чернели через полчаса. Но главное — это воздух. Мы, молодые, еще как-то приспосабливались к нему, но страдающий эмфиземой легких Грибунин, астматик Подгорный, старуха Раевская чуть не теряли сознание от удушья. Правда, на второй-третий день как-то приспособились все, но в первые часы мы испытывали самую настоящую панику, ощущение, что здесь мы играть не сможем. Вероятно, результатом этой паники стала нелепая история с расселением.

Почти все были недовольны своими отелями, особенно Л. М. Леонидов и В. В. Лужский. Оба отказались от приготовленных им номеров и сами нашли себе комнаты в других гостиницах. Когда же они явились в репертуарную контору с претензиями, что им сняли плохие номера в очень скверных гостиницах, а рядом есть отличный отель, и для выяснения этого в контору был приглашен гестовский администратор Спинк, выяснилось, что Лужский сменил «отвратительный» отель на «прекрасный», переехав в номер Леонидова, а Леонидов сменил «грязный притон» на «респектабельный отель», въехав в номер Лужского. Спинк возмущенно пожал плечами, подтекст этого жеста был ясен: «Эти русские актеры — сумасшедшие или дураки». Действительно это было очень нелепо.

Театр, как и все в этом городе, был отвратительным, грязным, неудобным. Нет, не «все в этом городе», это я зря сказал. Далеко не все здесь было плохо. Это был типично классовый город. Не хочется разводить «вульгарной социологии», но здесь она напрашивалась сама собой: деловая часть города, район, где были заводы, фабрики и склады, где работали и жили рабочие и служащие, где они питались, ходили в магазины, были ужасны, но район, где в роскошных виллах жили хозяева, был окружен садами и парками, воздух там был всегда свежим и чистым. Жители этого района почти никогда не спускались в деловую часть города — всю работу за них делали управляющие и приказчики, а они сносились с ними по телефону. В один из дней нас возили кататься по окрестностям города, и такой «социальный контраст» нас поразил своей прямолинейностью и схематичной азбучной «политграмотностью».

Репертуар был тот же, что и в Нью-Арке, Бруклине, Вашингтоне. Прав оказался Василий Иванович: никому здесь не были нужны ни «Враг народа», ни «Трактирщица», весь европейский репертуар, выезжали на чеховских пьесах, «Федоре» и «На дне». Стоило расходовать огромные средства на «Трактирщицу», ссориться с Бенуа, мучиться всей труппе и ему лично во «Враге народа»... Сборы были далеко не блестящими. Долг не только не сокращался, но рос и рос. Дело явно рушилось не только финансово, но художественно и морально. Никому ни до чего не было дела. Все только обвиняли друг друга и искали виновников распада. Наглядно демонстрировало этот распад отношение к репетициям со статистами в «Федоре». Дошло до того, что их вызывали за полтора часа до спектакля (чтобы не платить за отдельный вызов) и, наскоро объяснив задачу и показав, откуда они выходят, вели их гримировать и одевать. Музыканты в «Вишневом саде» играли без репетиций. Ольга Леонардовна чуть не плакала, когда играл «наш знаменитый еврейский оркестр». А ведь всего год назад со статистами работал и Лужский, и сам Константин Сергеевич, работал серьезно, вдумчиво, требовательно. С оркестром велись предварительные беседы, репетировали по многу раз, повторяя каждый номер, каждый кусок...

Да, дело рассыпáлось. Вопли и стенания Бурджалова о гибели Художественного театра уже не казались глупым паникерством, гибель была ощутима и близка. Распад шел все быстрее и неотвратимее. На одном из собраний пайщиков Подгорный сообщил о необходимости отчислять 25 % из жалованья членов товарищества (пайщиков) для покрытия растущих долгов. Грибунин в очень жесткой форме заявил, что неудовлетворен деятельностью дирекции, слишком высоким вознаграждением,

которое она получает, после чего дирекция сложила с себя свои полномочия и на 28 марта было назначено общее собрание членов товарищества для перевыборов правления. В результате голосования правление осталось прежним, но положение дел оказалось еще хуже, чем думали. Долг был свыше 5000, пришлось вынести решение производить удержание из жалованья пайщиков по 205 долларов на пай. Для некоторых это означало полную катастрофу — им оставалось по 20—25 долларов в неделю, то есть самый низкий прожиточный минимум. Нас, не пайщиков, это не касалось. Мы продолжали получать наше жалованье целиком. Не коснулось это и Константина Сергеевича и Василия Ивановича — они, одолжив свои прошлогодние сбережения театру, могли теперь ничего не выплачивать, но денег одолженных они обратно уже не получат.

Атмосфера на этом собрании была отвратительной. Вишневский кричал, что его Шуша и Наташа умрут с голоду, колотил себя руками по голове и проклинал Америку и всех, кто затеял это безумие. Константин Сергеевич пытался внести какое-то успокоение и напомнил об этике, о чести Художественного театра, но Грибунин вдруг сорвался и дико завопил, перемежая речь с самой площадной руганью, что не желает слушать, «двадцать шесть лет слушаем, пора перестать кривляться». Константин Сергеевич слушал это, закрыв лицо руками. Тут вскочила Ольга Леонардовна и со слезами закричала, что Грибунин ведет себя позорно, что ему не место в Художественном театре. Еле-еле успокоились и продолжали обсуждение, но ни к чему хорошему не пришли.

Обсуждали возможности дальнейших гастролей. Леонидов (Давыдович) предлагал Лондон и, может быть, Скандинавию, чтобы оплатить дорогу и провоз имущества. Кстати, выяснилось, что провоз имущества обойдется дороже его стоимости. Решили отложить этот вопрос до получения ответа от Владимира Ивановича о сроках возвращения в Москву. Когда Василий Иванович вернулся с этого собрания и рассказал нам о нем (собрание считалось закрытым, но через час все обо всем знали), мы совершенно ясно осознали, что это конец, дело наше провалилось и художественно, и морально, и материально. Чего удивительного, что в такой ситуации молодежь упорно думала об уходе из театра, об устройстве собственных судеб. Да еще это письмо Владимира Ивановича... Цитировали из него такие строки: «Не вижу никакой или очень мало работы Успенской, Добронравову, Булгакову, Булгаковой, Пыжовой, Тамирову, Бондареву...» Добавляли и еще некоторые фамилии. О творческой да просто добросовестной работе в этой атмосфере, конечно, не могло быть и речи... Так мрачно и уныло кончился Питсбург. Настроение соответствовало характеру этого проклятого Богом города.

Следующим городом был Кливленд. Хотя и тут было много заводов и фабрик, но сравнить его с Питсбургом было невозможно. Огромные, беспредельные просторы озера-моря, веселые, светлые, зеленые улицы, скверы, парки. И главное для нас — чистый, приветливый театр. И еще одна радость — интеллигентные, гостеприимные, чисто русские, говорящие на хорошем университетском языке «сотрудники», встретившие нас на первой же репетиции огромными букетами дивных красных роз. Они охотно и толково выполняли все указания режиссуры, с азартом и пониманием «играли» свои «роли», даже гримировать их было приятно, они весело подбирали себе бороды, парики и костюмы. Оказалось, что эта колония почти вся состоит из русских военных инженеров и моряков, застрявших здесь с 1916—1917 годов, когда были командированы сюда за каким-то военно-морским имуществом. Все они здесь переженились, устроились, хорошо зарабатывают и дружно живут. Встречи с ними еще больше укрепили тех из нас, кто хотел остаться в Америке.

Спектакли шли хорошо, принимались отлично. Но и тут произошла одна нелепая история. На второй день наших гастролей в местной газете появилась восторженная рецензия, где особенно были отмечены артисты, играющие маленькие роли, и участники народных сцен. В них, говорилось в рецензии, чувствовалась многолетняя профессиональная подготовка. Рецензия хоть и не соответствовала действительности, но доставила нам много удовольствия. Но как назло рецензент оказался приятелем одного из наших «сотрудников», и тот, прочтя рецензию, позвонил ему и рассказал, кто эти расхваленные его приятелем «артисты». Рецензент сначала не поверил, а потом, убедившись в истинности сообщения, смертельно обиделся и рассвирепел. Он пришел в театр и, наткнувшись на Бертенсона, устроил ему грандиозный скандал, грозил разгромной статьей, разоблачающей обман, фальсификацию, жульничество и т. д. Бертенсон кое-как его успокоил, «разоблачительная» статья не появилась, но и хороших рецензий больше не было. Наши «сотрудники» всю эту историю смаковали с огромным удовольствием. На втором «Федоре» в среду утром они об этом уже знали и очень веселились, а в пятницу, 4 апреля, устроили нам прекрасную прогулку на машинах по Кливленду, его окрестностям и по берегу озера. Погода ли, нарядный ли, весь какой-то вымытый и необычайно благополучный город, веселое ли, дружелюб-

ное гостеприимство наших хозяев — не знаю, но прогулка эта мне запомнилась как один из самых радостных дней нашей поездки. Ради того чтобы участвовать в ней всем, репетиция «Братьев Карамазовых» («Суд») была проведена с 8 до 11 часов утра. К 6 всех участников спектакля (шло «На дне») благополучно доставили в театр. В слишком веселом настроении сел гримироваться Борис Добронравов, игравший Медведева. Первые три акта прошли относительно благополучно, хотя Борис был все время на грани озорства. То ли его, что называется, развезло к четвертому акту, то ли его злили нотации и замечания, которые ему и за кулисами и даже на сцене делал Подгорный, игравший Сатина (кстати, очень неважно), но к своему выходу он впал в какой-то транс. Как известно, Медведев выходит на сцену пьяным, и вот Борис это его состояние излишне подчеркивал, делал это очень талантливо, но уж очень смело и был слишком в центре внимания всего зала. Если бы играли Константин Сергеевич или Василий Иванович, этого бы не произошло, но Подгорный не пользовался достаточным авторитетом, его замечания не усмиряли Бориса, а раздражали, он начал грубить и под конец акта совсем разошелся. В результате в протоколе появилась запись Подгорного, обвинявшего Добронравова в том, что он менял мизансцены, грубо наигрывал, попал рукавом по лицу Григорьевой (Кваши), спрятался от нее между порталом и занавесом. На другой день Константин Сергеевич потребовал журнал и своим грозным почерком написал, что «выражает Добронравову свое презрение» и «такого отношения к делу не допустит». Выписка из протокола по требованию Константина Сергеевича должна была быть послана в Москву к Владимиру Ивановичу. В острой ситуации этого периода жизни театра, и особенно его молодежи, отправка такой выписки Владимиру Ивановичу могла иметь решающее значение в судьбе Добронравова. Страшно подумать, что если бы он, напуганный этой историей, присоединился к невозвращенцам и остался бы в США, в нем бы погиб один из крупнейших актеров Художественного театра советского периода, создавший столько прекрасных образов.

Необыкновенно сложное психологическое явление представлял собой тогда актер и человек Борис Добронравов. Однако очень трудно отстраниться от наслоившихся позднее впечатлений, восстановить тогдашнее его восприятие. Трудно потому, что тот озорной паренек заслонен Наркисом («Горячее сердце»), Мышлаевским («Турбины»), Михайловым («Хлеб»), Кречетом, Листратом («Земля»), Тихоном («Гроза»), Войницким («Дядя Ваня»), царем Федором, Федором, в костюме которого мне пришлось класть его еще теплое, но уже бездыханное тело на носилки для отправки в морг...

Все же попытаюсь отстранить эти образы и увидеть тогдашнего Борьку Добронравова, тощего, прыщавого, в заношенной рубашке, протертом до дыр на локтях пиджаке, в брюках с бахромой, в башмаках с кривыми каблуками... Я нарочно начинаю с внешности, чтобы возбудить в себе воспоминания и передать читателю впечатление от него тогдашнего. Такой его внешности соответствовала кипевшая в нем какая-то лютая злоба против всех, буквально против всех. Он все время наблюдал людей, ища в них противное, глупое, пошлое, а найдя, радовался и упражнялся в «разоблачении» — так он называл свои имитации-карикатуры. В этих талантливых имитациях люди оказывались мерзкими до тошноты. Борис был циничен и скептичен весь, насквозь, у него не было ни на грамм веры во что бы то ни было хорошее в людях, это был активный, разрушающий скептицизм, нагонявший на всех нас тоску и ужас. Этот ужас, если его кто-нибудь выказывал, приводил Бориса в восторг, и он хохотал мрачно и оглушительно. «И когда он сдохнет, истинный Бог, ведь пора»,— говорил он и про Станиславского и про других стариков. «А ведь это у тебя сифилис, уж я знаю»,— показывал он на прыщик или экзему. «У вас, Евгения Михайловна, рак желудка»,— сказал он мнительной старухе Раевской. Приходя в компанию, где он был лишним, и понимая это, он оставался в ней нарочно, а если его просто просили об уходе, хохотал от злобного удовольствия, но не уходил. Под этой внешней злобой, под пустотой и цинизмом скрывалось... нет, не «таилось скрытой нежности и тепла», как хотелось бы написать, не могу врать. Под ней была глубокая, трагическая пустота, настоящий мертвящий нигилизм. Борька ничего и никого не любил тогда. Да ведь и потом тоже, кроме дочери, никого не любил. А ведь мы же все помним его: «Давно что-то я фанфар* не слыхал, истинный бог, пора бы». И как он мог при этой злобной пустоте быть таким замечательным актером — для меня было и всегда будет загадкой. Может быть, все-таки гений и злодейство — две вещи совместные? Но в нем и злодейства не было, а так, глумливое ненавистничество. Потом, вместе со славой, благосостоянием он очень изменился внешне: раздобрел, стал хорошо одеваться, гадости людям хоть и говорил, но уже завуалированно и

* Фанфары из «Гамлета» звучали на мхатовских похоронах.

не всем, а с благоразумным выбором. И при всем том он был настоящим большим художником, способным к перевоплощению, проникновенным характеристикам, убедительным и заразительным, умевшим внушить веру в абсолютную искренность своих переживаний. Это чувствовалось уже тогда, в те времена, когда он то мелко озорничал, хамил, а то вдруг серьезно и глубоко играл Алексея Карамазова и Петю Трофимова.

Да, это была необычайно интересная личность. Очень многие в театре его высоко ценили, но мало, очень мало кто его любил. Я далек от мысли его «разоблачать». Я был бы счастлив, если бы мне доказали, что я ошибся, что это я был пошляком и верхоглядом, не сумевшим «за грубой поверхностностью рассмотреть истинную сущность», но боюсь, что я не ошибся: злоба и ненависть к людям и были его сущностью, что не мешало ему, повторяю, быть большим актером и абсолютно правдоподобно (а может быть, и правдиво) передавать прекраснейшие качества человеческой души. На его счастье и на великое благо советского театра никто из невозвращенцев не пытался уговаривать его остаться в Штатах. Для этого его слишком не любили, а сам он был недостаточно отважен, чтобы рискнуть на это. Да и не знал его там никто из тех, кто мог бы предложить ему хоть какую-нибудь работу.

В субботу 5 апреля мы, сыграв утром «Дядю Ваню», а вечером «Карамазовых», ночью покинули сравнительно приятный Кливленд, чтобы в воскресенье 6-го уже открыть трехнедельный сезон в отвратительном Чикаго. Театр здесь был ужасен, ужаснее всех самых плохих американских театров. «Иванов», с которого мы начинали, шел с большим успехом, мы сыграли его два раза, а 8-го и 9-го играли «Пазухина». В день второго «Пазухина» все наше семейство и О. И. Пыжова были приглашены русским поклонником Ольги Ивановны пообедать где-то за городом. Поехали на огромной и роскошной машине. После вполне лукуллова обеда нас повезли покататься по берегу озера. Часов около шести я попросился в театр, но тут выяснилось, что мы в двух часах езды от Чикаго. А мне надо было вести спектакль и быть на месте не позднее, чем за час до его начала, то есть к семи часам. Начался какой-то ужас. Наш хозяин, человек абсолютно не театральный, по нашим лицам и голосам прекрасно понял, что значит для всех нас мое опоздание. Он вел машину на предельной скорости, несколько раз его останавливали полицейские, он платил штрафы и несся дальше. Без десяти восемь я в совершенной истерике влетел на сцену, и... все было в полном порядке: публике дали первый звонок, актерам — второй, сцена была обставлена, весь реквизит на месте. Вот что значит дружба! Мои американские рабочие все сделали за меня. Я чуть не целовал их, они хлопали меня по плечу и говорили «Ол райт, Джимми, не надо благодарить». Прошло больше сорока лет с тех пор, но эту безумную гонку, эти ужасные часы я вспоминаю, как настоящий кошмар, и с теплым чувством благодарности думаю о своих американских товарищах.

Кончили мы эту неделю «Федором», на котором разгорелся неприятнейший скандал между нашей «конторой», с одной стороны, и М. А. Успенской — с другой. Выходившие в «Соборе» «боярыней» О. С. Бокшанская и «нищенкой» Р. К. Таманцева прослушали звонок и не вышли на сцену. Это вызвало приступ дикого возмущения у молодежи, особенно у М. А. Успенской, и она потребовала протокол спектакля, который я ей, несмотря на протесты Подгорного, выдал, и написала в нем целую гневную филиппику. Она обвиняла уже не только контору, но и все руководство театра в бессердечном отношении к актерам, в несправедливости, барстве и т. д. Почему Таманцева смеет освобождать себя от выходов, а старуха Раевская играет по семь спектаклей, причем два дня по два спектакля в день? Почему Кореневу освобождают от народных сцен? Почему Подгорный не выходит в «Федоре», если не играет Шаховского? Она сама (Успенская) в течение трех с лишним месяцев не имела ни одного свободного дня, но не говорила бы об этом, если бы... и т. д. «Ставлю в пример,— писала она,— и кланяюсь до земли Ольге Леонардовне. При ее труде, ответственности и славе она не нашла возможным пропустить ни один выход в «Штокмане». Подгорный рассвирепел и хотел уничтожить эту запись, но Константин Сергеевич запретил это. При всем раздражении, которое он испытывал к молодежи, он понимал, что часть вины в развале дела лежит и на руководстве.

А что развал был, что все и художественно и организационно катилось в пропасть, к концу второго года поездки не вызывало сомнений. И, как всегда в таких случаях, все и каждый искали виновника этого развала в других. А виновато было все. И отравление поголовно всех этой губительной для всякого искусства Америкой, соблазном денег и удобств, соблазном легкой славы, соблазном трюка и эффекта — всеми тремя соблазнами, какими искушал дьявол Спасителя («Евангелие от Луки»). Это было двухлетнее соединение по существу чужих друг другу людей, соединение не во имя идеи и не во имя спасе-

ния жизни (как когда-то в Качаловской группе), а только, или главным образом, во имя обогащения, да к тому же, и это самое важное, отрыв от родины, от корней, от родного искусства, от настоящих образцов и примеров...

Вторая неделя пронеслась так же мгновенно, как первая. Даже выходных дней у нас не было, и оба воскресенья мы играли по два спектакля в день. Сборы были удовлетворительные. Разговоры о продолжении поездки, об Англии, Скандинавии, Франции прекратились. Только бы дотянуть до середины мая, когда, как уже было известно, большая часть труппы должна была отплыть в Европу и домой.

22 апреля пришло сообщение, что 21-го в Питсбурге умерла от инфлуэнции Дузе. Ужасно, что последним ее приютом стал этот отвратительный город, олицетворение всего самого страшного, что было в Америке, квинтэссенция всей ее мерзости. Грустно было думать, что романтическая и нежная итальянка умерла там. Побывав там недавно, мы с отвращением вспоминали его и мучительно сочувствовали ей. В русской нью-йоркской газете появилось сообщение о болезни и смерти «известной певицы Эл. Дузе», и это было обидно — не столько за Дузе, сколько за русскую газету: до чего же она американизировалась, до чего проявила типичную нью-йоркскую серость и некультурность.

Дела материальные и в Кливленде и в Чикаго были хорошими. В Чикаго была даже прибыль, но Гест, обозленный попытками без его участия заключить контракт с Лондоном и подозревавший о переговорах Л. Д. Леонидова с его молодым соперником Юроком, потребовал полного расчета, так что еле хватило денег на заработную плату не-пайщикам и тем из пайщиков, кому театр задолжал с прошлого года.

Художественный успех был большим и шумным. В письме брату Владимиру Константин Сергеевич писал даже о «триумфе», но это мне кажется некоторым преувеличением. Если это триумф, что же было в прошлом году, в первую поездку? Много шума было действительно после последнего спектакля в Чикаго. Кончили мы «Вишневым садом». Это была Страстная суббота. Мы очень спешили, чтобы в полночь быть если не в церкви или за пасхальным столом, как все привыкли, то, во всяком случае, не на улице. Поэтому не обрадовались огромной толпе, которая запрудила выход из театра и из гостиницы и очень нас задержала своими овациями. На вокзале тоже было много народа, который врывался даже в вагоны, поднося актерам цветы и конфеты. Все же, когда поезд тронулся, а это произошло около двенадцати ночи, И. М. Москвин успел организовать хор, который «крестным ходом» прошел по всем трем нашим вагонам с пением «Христос Воскресе!».

Несмотря на свое недовольство нами, Гест решил нас побаловать и распорядился, чтобы поезд, на котором мы ехали из Чикаго в Детройт, прошел мимо Ниагарского водопада. Часа в три поезд остановился, и, пройдя по вагонам, гестовский администратор предложил нам выйти. Поезд стоял минут пятнадцать-двадцать и мы смогли вдосталь насладиться необыкновенным по грандиозности и красоте зрелищем. Только Борис Добронравов отказался выйти: «Черта ли мне в этой Ниагаре?» — сказал он и продолжал спать. Это была, конечно, его всегдашняя демонстрация против «нежностей». А Аким Тамиров произнес свое обычное: «Это Ниагара? У-у-у, а я-то думал...» Ему все в его фантазии казалось больше, грандиознее, мощнее, чем было на самом деле,— и Эйфелева башня, и «Маджестик», и небоскребы Нью-Йорка.

Последним городом поездки был Детройт. Дела шли отлично: все девять спектаклей театр был полон или почти полон, прием был хорошим, иногда по горячности и продолжительности аплодисментов напоминавшим первый год поездки. Как будто напоследок Америка опомнилась и спохватилась. Для нас это имело большое значение. Во-первых, мы почти начисто рассчитались с Гестом. Если он и потерпел некоторые убытки (непокрытыми остались расходы по изготовлению в Берлине декораций), то прибыль прошлого года их покрывала вполне. Во-вторых, он почувствовал, что при всех сложностях наш театр — все же надежнее и солиднее, чем остальные его клиенты. Дело в том, что рейнхардтовский «Миракль», куда Гест вложил очень много денег и, главное, сил, себя не оправдал: в Нью-Йорке хороших сборов он уже не делал, а к поездке был абсолютно не приспособлен. Та трехмесячная шумиха в прессе, которую организовал Гест и которая так отразилась на наших делах, стоила ему невероятно дорого во всех отношениях. Когда после долгого перерыва мы увидели его, он показался нам постаревшим на десять лет. Он захотел опять заключить с нами договор на следующий год и поэтому всячески вредил переговорам с другими импресарио. Леонидов почти договорился с Юроком, который предлагал гастроли в Лондоне этой же весной, но Гест заявил, что, если это состоится, он подаст в суд и не выпустит из Америки все мхатовское имущество. Я подчеркиваю, *все*, потому что он имел право претендовать только на то, что было сделано на его деньги, но разобраться в этом никто бы не смог и мы бы потеряли все бесконечно ценные для нас в Москве костюмы, мебель и реквизит «Царя Федора», «Хозяйки гостиницы», чеховских пьес

и т. д. Взамен этого он обещал на будущий год повезти МХАТ в Лондон сам. Было предложение от канадского студенческого клуба поехать на четыре-пять недель с двумя-тремя спектаклями по Канаде. Предложение было очень выгодным, так как театру предлагалась *вся* чистая прибыль, без всякой выгоды для себя. Но Гест заявил, что тогда он не оплатит обратной дороги. Вместо этого он предложил занять в «Миракле» не только А. Тарасову, которую уже связал договором на четыре недели, но и еще целую группу актеров, начиная с Москвина и Качалова и кончая Добронравовым и Тамировым. Но от этого все отказались: Москвину и Качалову это было не к лицу, а остальные просто боялись подвоха с его стороны. Ведь он мог и денег не заплатить и билетов на пароход не дать, актеры-неамериканцы были в США абсолютно беззащитны. А Геста мысль о закреплении за собой (именно «закреплении», в смысле крепостной зависимости) группы актеров МХАТа очень грела. Он мог бы делать на них большие деньги, а главное (ведь он был феноменально честолюбив) — получить возможность говорить, что там, в Москве, у Станиславского свой МХАТ, а у него, Геста, в Америке — свой.

Начиная с Чикаго, взаимоотношения в труппе становились все острее и напряженнее. Все знали о «черном списке» Владимира Ивановича, но официально ничего не было известно. Пора было Константину Сергеевичу обнародовать его, но он никак не мог на это решиться. Отчасти потому, что это было мучительно трудно, отчасти потому, что где-то в душе, несмотря на все убеждения «конторы» (которая в сущности и была инициатором и составителем этого списка — ведь Владимир Иванович при его составлении исходил из сообщений и характеристик, полученных от нее), не был с этим списком согласен. Он просил Ивана Михайловича и Василия Васильевича принять участие в этом разговоре, но они решительно отказались.

Весь детройтский сезон, несмотря на хорошие сборы и большой успех, прошел в этой напряженно-злобной атмосфере, закончившейся грандиозным скандалом на последнем «На дне» в субботу 3 мая вечером. Разразился он между Добронравовым и Булгаковым. Отношения у них за последнее время сложились плохие. Добронравов, с точки зрения Булгакова, да и всех остающихся, «изменил». Борис, зная или, во всяком случае, предполагая, что он в числе нежеланных в Москве, решил все же вернуться. Это вызвало и насмешки, и предостережения со стороны остающихся, но Борис был тверд и, в свою очередь, издевался над остающимися, пугая их тем, что, кроме как чернорабочими, им в США никем стать не удастся. И вот на последнем спектакле в результате актерского розыгрыша чуть не произошло убийство. Булгаков, игравший Алешку, в третьем акте, вместо того чтобы ударить от Добронравова—Медведева с украденным у того свистком, с издевательским видом остановился перед ним и забормотал: «А ну-ка играй, валяй по системе». Добронравов растерялся совершенно и начал умолять его: «Ну беги же, беги же, сволочь!» А тот стоит с издевательской ухмылкой. Добронравов и треснул его шашкой в ножнах, а потом началась драка. Их кое-как разняли, и акт кончился, но в уборной драка разгорелась вновь. Борис схватил стул и погнался за Булгаковым с криком «Убью!», тот вбежал в женскую уборную, Борис за ним, отшвырнул пытавшуюся успокоить его Варю Булгакову, да так, что та упала. Его скрутили общими усилиями. Все как будто успокоилось, сыграли четвертый акт, начали шутя обсуждать всю эту историю, но слово за слово разругались опять, и опять дошло до драки с угрозами «Убью!». Добронравов был в состоянии какого-то исступленного бешенства. Товарищи отвели его «под конвоем» в отель и уложили спать. Все договорились ни в коем случае не рассказывать Константину Сергеевичу об этой безобразной истории; одни не хотели огорчать его и портить ему и без того мрачнейшее настроение, другие боялись, что эта история повредит Борису Добронравову, к которому и без того Константин Сергеевич относился очень плохо.

И что же вышло? На следующий день в поезде по дороге из Детройта в Нью-Йорк А. Л. Вишневский подсел к Константину Сергеевичу и начал с возмущением и негодованием пересказывать подробности вчерашней драки. Сколько ему ни мигали, сколько ни дергали его за рукав, он не реагировал и продолжал возмущаться. Константин Сергеевич понял, что от него что-то хотели скрыть, и потребовал, чтобы ему все рассказали. Пришлось это сделать. Подгорный, смягчая, как мог, рассказал про все это безобразие. Константин Сергеевич расстроился почти до слез, он буквально схватился за голову и долго сидел, сжимая виски руками. Потом потребовал, чтобы обо всем было сообщено Владимиру Ивановичу — «чтобы он знал, с кем приходится иметь дело». «Их надо просто гнать вон из театра»,— сказал он во всеуслышание и приказал Подгорному завтра же объявить всем о письме Владимира Ивановича. Этот дикий случай положил конец его колебаниям.

В таком мрачном настроении мы приехали в Нью-Йорк.

На последнюю неделю нам был предоставлен «Эмпайр-театр». Это было типично бродвейское помещение: вход для публики прямо с

Бродвея, наш, служебный — кажется, с пятидесятой улицы. На эту же улицу и на перпендикулярную ей и параллельную Бродвею выходило еще пять или шесть так называемых стэйдждоров — входов за кулисы, а рядом с нашим входом была кафетерия, в которой постоянно толкались работники всех этих театров. Время было летнее, наша сторона теневая, поэтому около нашей двери всегда стоял и сидел на корточках или даже лежал на тротуаре театральный люд — рабочие, хористы, актеры... Интерес к нам был огромный, ко мне, как к говорящему по-английски, непрерывно обращались с расспросами. Складывались приятельские отношения, казавшиеся мне дружескими и вселявшие в меня уверенность, что, если я останусь в США (а остаться я уже решил),— эти друзья-приятели меня без работы не оставят и вообще помогут мне. Все остальные наши «американцы» (решившие остаться в США) мне завидовали.

Сцена для Америки хорошая, а нам, при нашей привычке к ужасным сценам, показавшаяся просто отличной. Аншлаги были на всех восьми спектаклях. Успех «Карамазовых», которыми мы открылись, огромный. Труппа очень подтянулась.

Казалось бы, финиш обещал быть блистательным, но тут-то и начались неприятности. Контора Геста, ссылаясь на то, что слишком поздно были поданы заявки на пароходные билеты, предупредила, что ехать придется по четыре человека в трехместных и по три — в двухместных каютах. Все каюты были без дневного света. Леониду Мироновичу Леонидову удалось получить через кого-то билет на «Гомерик», сравнительно небольшой, но очень комфортабельный пароход, причем ему был обещан полулюкс, вдвоем с каким-то его знакомым, выходцем из России (он, видимо, и достал билет). Но «Гомерик» отходил 10 мая, а 10-го же вечером шел прощальный «Вишневый сад», Леонид Миронович настаивал, чтобы его отпустили с этого спектакля. Константин Сергеевич не взял на себя ответственности, и 8-го собралось правление, где все выразили свое несогласие. Произошел грандиозный скандал, Леонид Миронович рыдал и топал ногами, кричал, что он больше не может быть без своей семьи, что не может больше видеть физиономий своих партнеров и т. д. Особенно он гневался на Вишневского и Бурджалова. В этот день вечером шел «Вишневый сад». Леонид Миронович, несмотря на дневной скандал, играл замечательно. Нина Николаевна смотрела третий акт и пришла потрясенная, со слезами обняв его, благодарила за огромное наслаждение, которое он ей доставил. Я был при этом и замер от страха — он мог ответить ей какой-нибудь страшной грубостью, но неожиданно для меня он вдруг как будто оттаял и сам расплакался, и благодарил ее за то, что она смотрела.

После этого мы перестали беспокоиться за утренний спектакль следующего дня, за «Карамазовых». Но, как это часто бывало с Леонидом Мироновичем, ошиблись. Это вообще был тяжелый день. Заболел Грибунин, попросили Бакшеева сыграть за него Григория, но тот, почему-то уверенный, что будет играть Дмитрия, и уже пригласивший каких-то менеджеров смотреть себя, отказался категорически. Для спасения спектакля согласился играть Григория Н. А. Подгорный. Это внушало нам всем полуюмористический, полусерьезный страх: зная озлобление Леонида Мироновича против всей нашей администрации, мы начали строить разные фантастические предположения на тему, как Леонид Миронович — Дмитрий разделается с Подгорным — Григорием. Ведь случалось, что он и Грибунина, к которому лично никакой антипатии не испытывал, ушибал довольно чувствительно, а уж когда он увидит перед собой Подгорного, он может стукнуть его всерьез. Одна надежда была на боксерские способности Николая Афанасьевича, но ведь если между Дмитрием и Григорием начнется бой, спектакль придется прекратить. Ко всеобщему удивлению тут все прошло благополучно, и Подгорный остался цел и невредим. Гроза разразилась в «Мокром». Когда Леонид Миронович — Дмитрий увидел «поляков», Вишневского и Бурджалова, он пришел в такое бешенство, что, боясь, чтобы не изувечить кого-нибудь из них, вообще на них не смотрел и с ними не общался. Только раз, по роли, бросил им в лицо: «Дурачье!» Крикнул так свирепо, так грозно, что Тарасова — Грушенька со страху горько расплакалась и не могла унять слезы до конца акта. По роману Дмитрий выносит поляков из горницы, по спектаклю Леонидов должен был выталкивать Вишневского со сцены. Но на этом спектакле Леонид Миронович не захотел даже подойти к нему, не говоря уж о том, чтобы дотронуться до него, и растерянному Александру Леонидовичу пришлось, вопреки смыслу эпизода, вопреки линии действия образа, самому уйти со сцены. Но и этого оказалось мало. Перед началом последнего акта обнаружилось отсутствие Бакшеева, который должен был играть защитника. Я подошел к листу-расписанию составов — фамилия «Бакшеев» против слова «защитник» была зачеркнута жирной чертой. Пришлось срочно одевать и гримировать в «защитника» мужа Тарасовой, Кузьмина. Мы с облегчением вздохнули, когда кончился этот злосчастный спектакль.

Оставшиеся три спектакля прошли вполне благополучно. Удивительно, что последний «Вишневый сад» Леонид Миронович играл

вдохновенно и с явным удовольствием. Монолог третьего акта он, как говорили актеры, «рванул» в полную мощь, а как он это умел — было известно. Вообще спектакль прошел с большим подъемом и с громадным успехом. Объявление об аншлаге висело не только под окошечком кассы, но и вдоль всего фасада. Надпись сообщала, что прощальный спектакль Московского Художественного театра, представленный М. Гестом (крупными буквами), распродан. Аплодировали подолгу и очень бурно после каждого акта, а после финала овации продолжались бесконечно. Но это еще не было прощанием с Нью-Йорком.

В понедельник 12 мая состоялся большой концерт. В первом отделении шли две сцены из «Карамазовых» — «Надрыв на чистом воздухе» и «Мокрое» (без допроса). Митю играл П. А. Бакшеев. Леонида Мироновича даже и не пытались уговорить участвовать. С субботы и до посадки на пароход он никому не показывался. Последний расчет и билет ему носили домой, Бакшеев же играл с восторгом и наслаждением, и успех имел большой. Во втором отделении Константин Сергеевич и Василий Иванович читали речи Брута и Антония, успех у обоих тоже был шумным; Ольга Леонардовна читала чеховского «Студента» — слушали ее прилично, но большого успеха не было. Видимо, даже знавшим русский язык это было мало понятно; зато чеховское «Предложение», которое Лужский и чета Булгаковых сыграли хоть и грубовато, но действительно смешно, принималось с полным восторгом. Наши «американцы» (в смысле — остающиеся в США) не стеснялись в трюках и фортелях: Лева буквально стоял на голове, а Варвара так визжала, что лопались барабанные перепонки; Василий Васильевич вынужден был, чтобы не отстать от них, тоже поднажать в смысле комикования...

Третье отделение состояло из выступлений Василия Ивановича с «Гарабурдой», особенно большого успеха это не имело, и из «Хирургии», в которой Иван Михайлович Москвин и В. Ф. Грибунин довели аудиторию почти до обморока — зрители хохотали так, что буквально валились со стульев. О том, какие были использованы приемы — гримасы, трюки, визги, вопли, прыжки и т. д., лучше не вспоминать. Победителей не судят, а они были абсолютными победителями. Гест совершенно ошалел. Он и не предполагал, что «его» актеры на такое способны, для него это было открытием, и он явно сожалел, что не сумел использовать их в таком качестве. «Это же клоуны первого класса»,— говорил он впоследствии Балиеву. Слово «клоун» имеет по-английски несколько менее цирковой оттенок, так называют «комика-буфф».

После концерта, когда публика немного успокоилась, а Москвин и Грибунин переоделись, началось торжественное прощание. На сцене собралась вся труппа (кроме Леонида Мироновича), Константин Сергеевич был во фраке, остальные в парадных костюмах и туалетах. Когда раскрылся занавес, вся публика встала как один человек, и к грому аплодисментов и стуку ногами прибавился оглушительный свист — способ выражения самого большого восторга. Наши низко кланялись. Переждав несколько минут, Константин Сергеевич шагнул вперед, еще раз поклонился и поднял руку. Когда зал затих, он произнес по-русски и... по-французски короткую речь — благодарность за отношение Америки к нам. Он говорил о нашей любви и глубоком уважении к американской публике, о близости и душевном родстве наших двух народов. Поняли зрители или нет, но его речь приняли с восторгом. После него говорила Ольга Леонардовна: это было всего несколько слов, но зато на отличном английском языке. Опять рев восторга и пронзительный, оглушительный свист.

После этого часть публики ринулась на сцену, наши смешались с нею, разбились на группы и до часу ночи продолжались объятия, поцелуи, слезы, уверения в любви, мольбы приехать еще и еще, обмен сувенирами, подписывание фотографий и т. д. После часа ночи администрация театра еле-еле упросила публику покинуть сцену, и наши пошли собираться. На этом сезон 1923/24 года закончился, закончился второй год нашей заграничной поездки.

В среду 14 мая, на том же уже знакомом «Маджестике» большая часть труппы отправилась на родину. Некоторые ехали прямо домой, другие собирались отдохнуть до осени в Европе, кое-кто (Бакшеев, Тамиров) вообще в Москву не собирались: Бакшеев хотел присоединиться к остаткам нашей (бывш. Качаловской) группы, Тамиров точно не знал — то ли сниматься в кино, то ли влиться в группу. Очень небольшая часть труппы оставалась в США: А. К. Тарасова подписала контракт с Гестом в рейнхардтовский «Миракль» на 12 недель по 125 долларов в неделю, И. В. Лазарев хотел открыть театрально-учебную студию. А. Бондарев и супруги Булгаковы собирались составить «акт» для выступлений в кинотеатре между картинами, а может быть, и набрать небольшую труппу для спектаклей. М. А. Успенская решила, как и Лазарев, преподавать, но если Лазарев рассчитывал на русских эмигрантов, то она собиралась учить американцев (что ей, кстати сказать, удалось — через год или два у нее была своя популярная школа), кроме того, у нее уже шли переговоры с киностудией. Наш портной

и его жена, супруги Бадулины, скопили денег, чтобы открыть скромное портновское заведение. Ричард Болеславский уже завоевал положение режиссера, он и в «Миракле» был первым помощником Макса Рейнхардта и в кино его знали и приглашали. Меня пригласил на должность помощника режиссера и зав. постановочной частью в свой театр «Летучая мышь» Н. Ф. Балиев. Я должен был приехать к нему в Париж к 10 сентября. Но Балиев был человеком ненадежным, поэтому я решил до окончательного подтверждения — вызова в Париж — сидеть в США и где-то как-то работать, чтобы не проживать свои сбережения. Последние недели в Нью-Йорке, встречи с работниками американских театров, их приветливость и дружелюбие создали у меня ощущение покоя, веры в их помощь и поддержку. Неужели все эти Джоны, Бэрты, Томы, которые хлопали меня по плечу, угощали виски из своих плоских фляжек, покинут меня в тяжелую минуту, не помогут найти работу?.. Верил я в них прочно и спокойно, и тем тяжелее было разочарование, когда дней через пять-шесть я пошел пройтись по задворкам Бродвея, где на корточках сидели или, привалясь к стене, стояли мои друзья... Как только они узнавали, что я «вне дела», отношение ко мне резко менялось — приветливость, добродушие, ласковая фамильярность немедленно и неотвратимо сменялись холодностью и сухостью. И это повторялось с каждым «другом» и «приятелем». Меня поразило это однообразие в отношениях человека к человеку: пока ты благополучен и в тебе не видят потенциального просителя, человека, нуждающегося в помощи, ты желанен и приятен, но малейший намек на возникновение нужды действует как порыв холодного ветра — он сдувает все тепло взаимоотношений. В этом была вся Америка, подлинная страна джунглей, где человек человеку — волк, где восходящего поддержат, а падающего подтолкнут.

Падающим я не был, но я был человеком «вне дела». Раз в ближайшую пятницу меня не ждал конверт с недельным заработком, я был опасен — мог попросить в долг, помощи в устройстве на работу. А такой «приятель» не вызывает никаких симпатий, от него надо как можно скорее отделаться. Одна-другая такая прогулка, и у меня появилось ощущение, будто набежала туча и сразу стало холодно, неуютно, да, пожалуй, просто страшно. А вдруг Балиев не пришлет вызова, а я проживу все деньги и останусь один, без работы и без друзей? Я решил не тратить ни одного доллара из накопленных, а жить только на заработок. Для этого я в первую очередь переехал в самую дешевую комнату, какую только сумел найти. Пытался было поселиться в негритянском квартале (там было дешевле всего), но ко мне подошел на улице полисмен в штатском и сказал, что белому недопустимо жить в квартире у цветных, а так как то же самое было сказано и моим квартирным хозяевам, они, несмотря на отличное ко мне отношение, попросили меня уехать. Работу найти было нетрудно. Две недели я мыл посуду в кафетерии, получал за это кормежку в течение дня и 18 долларов в неделю за работу с шести утра до десяти вечера. Правда, интенсивная работа продолжалась всего часов четыре-пять, во время брэкфеста, ленча и обеда, по полтора часа на каждый. Остальное время я или болтался на улице перед кафетерием, или дремал на приготовленных к сдаче в прачечную скатертях и салфетках. В результате у меня осталось 15 долларов и я мог неделю не работать совсем — очень распухли и воспалились руки от горячей воды и соды.

Приятно было, надев смокинг, пойти в «Сенчури-тиетр», где шел рейнхардтовский «Миракль». Возможность быть и чувствовать себя «джентльменом среди джентльменов», добывая средства к существованию даже такой работой, как мытье посуды, было одним из самых больших соблазнов США. Встретили меня в театре как старого знакомого, дали место в самом центре зала. Начинался этот спектакль-театр с вешалки, но далеко не в том смысле, какой подразумевали когда-то Константин Сергеевич и Владимир Иванович. Публика, входя в театр, попадала в собор — холл здания представлял собой притвор храма: готические резные двери и барьеры, контролеры, одетые монахами, при входах подвешенные к стене сосуды «со святой водой» (в них контролеры бросали талончики от билетов). Зрительный зал был перестроен весь, снизу доверху. Вместо кресел стояли скамьи с пюпитрами на спинках для «молитвенника» и с приступками для того, чтобы «опускаться на колени». Потолок зала был превращен в купол собора, через оконные витражи которого мощные прожектора освещали противоположную стену разноцветными пятнами. У стен стояли стилизованные, но довольно точно выполненные готические деревянные скульптуры. Сцена изображала амвон храма, пол ее был выложен «каменными» плитами из толстого стекла, который подсвечивали снизу в моменты «чуда». Скульптуры на сцене были сделаны изумительно. Когда оживала статуя Мадонны, казалось, что вот-вот оживут и все остальные, настолько точно и натурально они были выполнены. Хоругви, кресты, паникадила, подсвечники были либо подлинно музейными вещами, либо мастерской, первосортной бутафорией. Костюмы роскошны до невероятности. Все было прекрасно, кроме исполнения. Это была бездна падения Рейнхардта. Как он мог пойти на такой художественный

компромисс. Красота и роскошь снаружи и полная пустота внутри. Мадонну играла знаменитая своей красотой, богатством, знатностью, развратом и распутством английская леди, пэресса Англии; сестру Беатрису — бездарная, миловидная и несметно богатая дочь филадельфийского губернатора. Главная роль была ее, и, понимая, что никакая реклама, основанная на политическом значении ее папы, публику долго заманивать не в состоянии, Гест решил пригласить на ее место Аллу Тарасову. Я, к сожалению, ее не видел, но, по словам Болеславского, ее ввод в спектакль был как солнечный луч в захламленных руинах. Она была и правдива, и ярка, и доходчива, но все, что ее окружало, стало при ней еще хуже, еще заметнее стала пустота, зияющая и гулкая.

Болеславский предложил мне поработать в спектакле статистом, но я отказался. Еще три недели проработав судомоем и уборщиком в кафетерии, я встретил художника Узунова (который когда-то работал в 1-й Студии МХТ), и он предложил мне поехать с ним на ферму в Коннектикут (северо-восток США), где он обещал своим знакомым покрасить недавно купленный ими дом. Я поехал, поработал там еще три недели, стал довольно приличным маляром-подмастерьем, когда получил из Парижа от главного администратора «Летучей мыши» письмо-вызов и контракт. В конторе у Геста мне выдали билет, и еще через несколько дней я уже плыл в Европу. На этом для меня закончилась поездка МХАТ по Европе и Америке.

Я не умею, не берусь и не хочу подводить какие бы то ни было итоги этой двухлетней поездки. Составленное мною по дневникам спектаклей, письмам и собственным воспоминаниям описание этих двух лет, проведенных МХАТ за рубежом в почти полном отрыве от родины, поможет читателю представить себе этот период жизни театра во всех его иногда очень неприятных подробностях. Представить и сделать соответствующие выводы о том, что в театре главное, что движет его вверх и вперед, а что тянет вниз и назад. Мне это было понятно всегда, но особенно стало ясно после написания этих страниц.

25 апреля 1968 года

Андрей Васильев

Дед

Пьеса в двух действиях

Действующие лица

Дед — мужчина за пятьдесят.
Она — женщина около тридцати.

Андрей Васильев — актер и режиссер. В 1988 году закончил актерский факультет ГИТИСа (мастерская Леонида Хейфеца) и недолгое время играл на сцене Театра Российской Армии. В 1993 году закончил режиссерское отделение ГИТИСа. Пьеса «Дед» — дебют Андрея Васильева в драматургии.

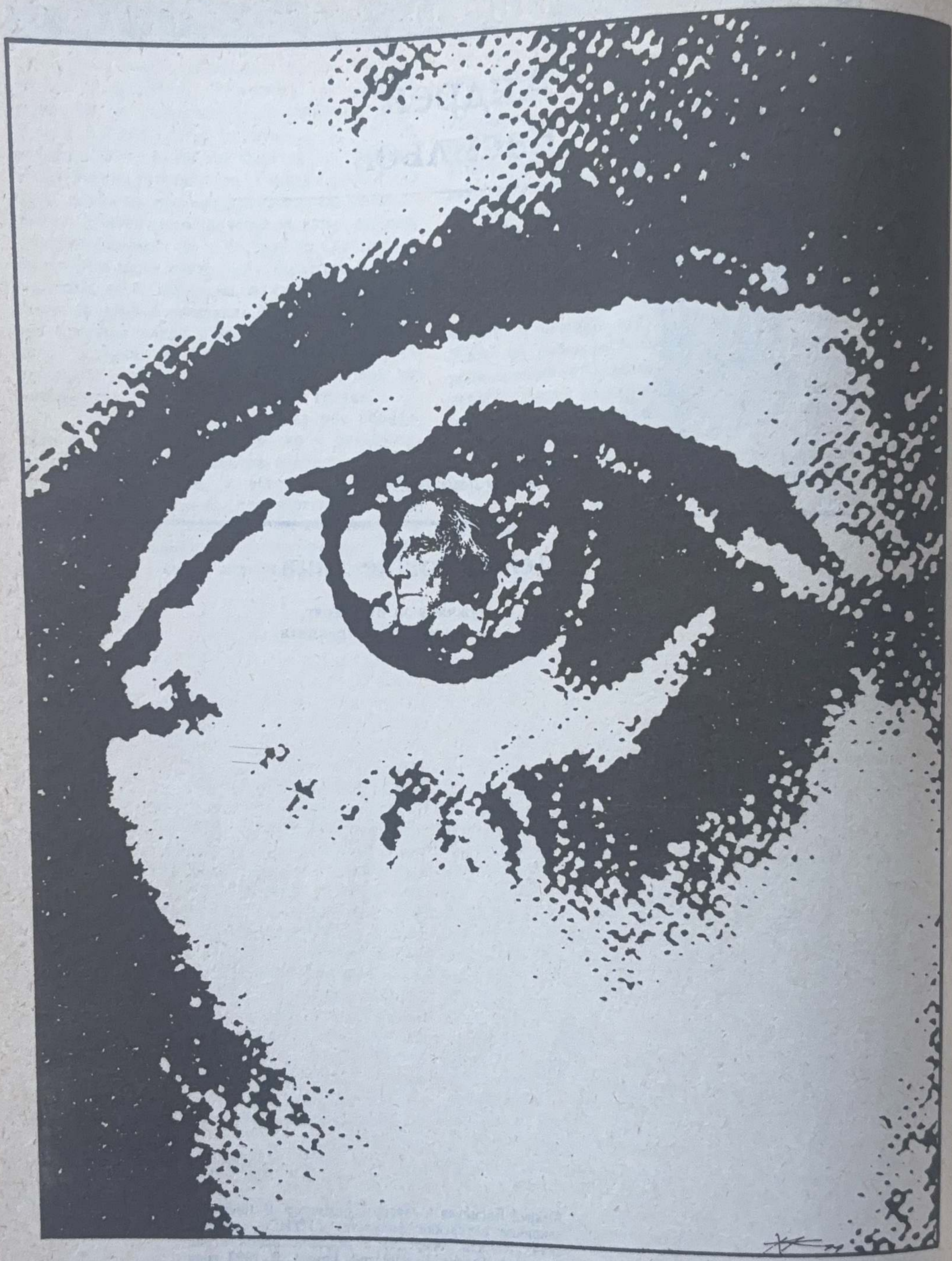


Рисунок В. Жакевича

Действие первое

Когда-то богатая, теперь ветшающая, захламленная, большая городская квартира. Видна комната, прихожая и часть коридора. Дверь в другую комнату заперта. Огромные окна плотно закрыты.

У квартиры нежилой вид. На всем печать запустения. Пыль покрывает предметы, как серый снег.

Дед и Она входят в квартиру. Дед прямиком направляется в комнату, опускается в истрепанное зеленое кресло.

Пауза.

Дед. Ну вот и все.
Она. Надо открыть окна...
Дед. Не надо. Ничего не надо.
Она. Здесь запах...
Дед. Не трогай. Оставь все как есть. (*Пауза.*) Хочешь идти — иди.
Она. Не надо со мной так разговаривать...
Дед. Как?
Она. Громко.
Дед. Ладно.
Она. Может, поешь что-нибудь?
Дед. Нет.
Она. Так и будешь сидеть?
Дед. Так и буду.
Она. Костюм помнется.
Дед. Черт с ним.
Она. Это дорогой костюм...
Дед. Ладно, сниму.
Она. Ты в порядке, Дед?

Пауза.

Дед. В порядке.
Она. Хочешь, снотворного дам? Поспишь.
Дед. Дай.
Она. Надо телефон починить. Пока дозвонишься — палец сотрешь. Я помню, года два назад у меня телефон сломался. Три дня сидела, как в яме. Потом привыкла. Книгу успела прочитать. Про животных. У них те же проблемы.
Дед. Какие?
Она. Сначала — где взять...
Дед. А потом?
Она. Потом — как быть.
Дед. А потом?
Она. А потом — куда бежать.
Дед. А если некуда?

Пауза.

Она. Не знаю...
Дед. Ладно. Не забивай себе голову. Это мое дело.
Она. Мое тоже.
Дед. Ладно. Завтра не приходи.
Она. Почему?
Дед. Отдохнуть хочу.
Она. Я ключи возьму... Можно?
Дед. Нет. Сказал же — отдохнуть хочу.
Она. А послезавтра?
Дед. И послезавтра тоже.
Она. У тебя холодильник пустой... Я только продукты принесу. Я не буду мешать...
Дед. Нет. Оставишь у двери.
Она. Там все растащат...
Дед. Ладно. Во сколько придешь?
Она. В три.
Дед. Ладно, я выйду.

Пауза.

Она. Дед, я тут посмотрела... у тебя ни одних ботинок хороших нет. Костюм есть, а ботинок нет. Придется покупать.
Дед. Не придется.
Она. Рубахи тоже все старые. Половины пуговиц нет... У тебя нитки есть?
Дед. Есть.
Она. Я быстро все сделаю...
Дед. Не лезь.
Она. Да это минутное дело. Нитки в коробке?
Дед. В коробке.
Она. Сними рубашку...
Дед. Сказал же — не лезь.
Она. Не вставай. Просто стяни ее через голову...
Дед. Ладно. Помоги мне. (*Сидя снимает пиджак, пытается снять рубаху.*) Вот черт. Не лезет.
Она. Придется встать.
Дед. Ладно. Не надо.
Она. Давай еще раз попробуем. Подними руки...
Дед (*поднимает руки*). Слезла. Ее только выбросить. Рукава еле держатся.
Она. Я пришью. Будет незаметно. И воротник надо переставить. На машинке это — раз плюнуть.
Дед. Порви ее на тряпки. Ни на что не годится.
Она. Жалко.
Дед. Не жалко. Все равно носить не стану.
Она. А вдруг потом захочешь — хватишься — а ее нет.
Дед. А ее нет...
Она. На спине материя еще крепкая. Носовые платки сделать можно.

Пауза.

Дед. Давай. Сделай. А из моей спины что сделаешь? Стельки?
Она. Ты костюм собирался снять.
Дед. При тебе не буду.
Она. Я выйду.
Дед. Выйди сначала.
Она. На кухне посижу.
Дед. Ладно. Потом.
Она. Когда?
Дед. Потом.

Она. Пыль надо вытереть...
Дед. Зачем?
Она. Я от нее болею. Болезнь такая. Глаза слезятся, сопли текут...
Дед. Ты вещи будешь переставлять.
Она. Не буду. Я аккуратно. А то совсем расклеюсь. Будешь меня откачивать...
Дед. Не переставляй ничего. Пусть все как есть. У всего есть свое место.
Она. Я только пыль сотру...
Дед. Ладно. Давай. Не переставляй только ничего.
Она. Хорошо.
Дед. Никогда не говори — хорошо. Никогда...
Она. Хорошо...
Дед. Потому что нельзя сказать хорошо, если не хорошо. Лучше просто скажи — ладно, или ничего не говори.
Она. Ладно. Где щетка?
Дед. Под ванной.
Она. Сломалась?
Дед. Нет. Щетка с палкой, все как положено. Я ею мышей ловил. Они под ванной живут. На кухне последний год жрать нечего было.
Она. Ну и как? Поймал?
Дед. Нет. Там надо резко. Я не могу так. Раньше мог. Теперь я ее даже вытащить не могу. Застряла. Раза два пытался... Бросил.
Она. И давно?
Дед. Что?
Она. Бросил?
Дед. Последний раз под самое Рождество. Думал, достану. Не достал. Там и лежит. Все равно я пыли не вижу.
Она. Пойдем попробуем еще раз...
Дед. Я уже пробовал. С меня хватит.
Она. Дед... Все равно это надо сделать...
Дед. Тебе надо — ты и делай. Мне не надо.
Она. Ты задохнешься тут в пыли...
Дед. Я сначала тоже думал, а потом плюнул. Чего мне ее бояться? Она не кусается.
Она. Дед...
Дед. Что?
Она. Нельзя так...
Дед. Вот и я всю жизнь думал, что нельзя. Оказалось — можно. Все можно. (*Пауза.*) Ты думаешь, я старый, не понимаю ничего? Я все понимаю. Я вижу, как ты меня хочешь расшевелить, сдвинуть меня с моей точки. Только ничего у тебя не выйдет. Понятно? И не такие пытались сдвинуть. Всяко пробовали. Ничего не вышло. И теперь не выйдет. Иди, бери свою щетку и мети, если руки чешутся. У меня не чешутся.
Она. И ты мне не поможешь? Я буду там ползать на коленках, а ты здесь будешь сидеть?
Дед. Почему? Я тебе помогу. Я тебе точное место покажу.
Она. И стулья поднимешь.
Дед. Ладно.

Пауза.

Она. Все стены в пятнах...
Дед. Ну и что?
Она. Ничего. Смотреть страшно.
Дед. Не смотри.
Она. Обои надо поменять.
Дед. Не надо ничего менять!.. Кто будет менять...
Она. Не ты. Я сама все сделаю.
Дед. Не сделаешь. Ни черта ты не сделаешь!..

Пауза.

Она. Ладно, Дед. Не хочешь — ничего не буд...
Дед. Вот так-то лучше.
Она. От лучше и до хорошо не далеко.
Дед. Нет. Это совсем другое дело. Совсем друго... Вот мои старики, они знали: что хорошо, а ... плохо. Особенно мать. Отец так... Он любил ... очень любил. Во всем потакал, слова не мог ска... зать. Придет, сядет в угол и молчит. Тихий бы... Мать только нам варила, сама тоже ела. Он с на... никогда не ел. Наварит себе похлебки, сядет ... свой угол и есть. Я его спрашиваю — что ... ешь? А он говорит — воду. А потом напился ... мать избил. Сильно избил. Она все молча пер... несла, закусила платок и ни звука. Как немое ки... Все лицо ей в кровь разбил. Палкой бил. Пал... сломалась, он палку бросил и завыл так жут... как раненый, как будто это его били. Вот так... И убежал. Смотреть не мог. Мы ее подняли, ли... ей умыли, а она мне говорит так тихо — это, с... нок, не хорошо, плохо. А потом на бога дерев... ного показывает — это, говорит, сынок, хорош... Я тогда поверил. Я это запомнил. (*Пауза.*) А т... перь я сам старик. Теперь никто не знает, ч... хорошо, что плохо. И ты не знаешь. Не говор... чего не знаешь.
Она. Ладно. Прости, Дед.
Дед. Ладно, чего там... Можешь окно открыть. Ми... все равно...
Она. Ладно. (*Открывает окно.*)

Пауза.

Дед. Ну, чего встала?
Она. Смотрю...
Дед. Чего там? Машины?
Она. Весна...
Дед. Машины есть?
Она. Есть.
Дед. Ладно. Ты делать хотела — давай, делай. Давай... начинай... Чего тянуть...
Она. Сейчас.
Дед. Иди...
Она. Не торопи меня, Дед. Меня и так все время торо... пят. Хоть ты меня не торопи.
Дед. Ладно...
Она. Я закурю... Можно?
Дед. Кури. Мне что.

Пауза.

Она. Дед, скажи...
Дед. Что?
Она. Ты о чем-нибудь жалеешь?
Дед. Жалею.
Она. О чем?
Дед. У меня никогда не было собаки. Я еще маленький был — собаку хотел. Все думал: вот женюсь — собаку заведу. Рыжую, с грустной мордой. Будем с ней в лес ходить. Осенью. Когда лес красивый. Так и не завел.
Она. Почему?
Дед. Она их не любила. Терпеть не могла собак.
Она. Прости...
Дед. Ладно...
Она. А я, Дед, ни о чем не жалею...
Дед. О чем тебе жалеть? Все есть...
Она. У меня был муж. Он был очень хороший человек. С ним всегда было так спокойно, как за каменной стеной. Он мне каждый день подарки дарил. И цветы. Цветы было некуда ставить. Я их выбрасывала, а он приносил новые. Платья дорогие покупал и сам радовался. Ему не важно было: подходит — не подходит. Купит и радуется, весь светится. Я его не обижала. Всегда говорила — как здорово! Даже если и не очень здорово. Иногда даже не мерила — подруге отдавала. Он не замечал. Он был очень занят, всегда торопился... Он очень гордился мной. Всем говорил: у меня жена — самый надежный человек в мире. Я ей доверяю. Не ревновал. Ему это в голову не приходило... И мне с ним было хорошо, Дед, очень хорошо. И очень скучно. Иногда я думала: если бы он пришел пьяный, в помаде... Но он всегда приходил трезвый и очень чистый. Он меня любил по-своему, так, чтобы это ничем не мешало, и я играла с ним в надежную жену... Мне так хотелось, чтобы ему было хорошо. И вдруг, как сон, как болезнь!.. Я встретила одного... странного человека. Он был не похож ни на кого... Понимаешь, Дед, он был какой-то другой. Ему на все было наплевать. Он не дарил мне цветов. Он вообще мне ничего не дарил, он был нищий. Страшный и сильный, он мог броситься на меня прямо на улице... Я никогда не знала, где он живет, потому что он жил где попало. И у него была, наверное, тысяча женщин, кроме меня. Дед, это был не человек, это был кромешный ужас, а я влюбилась в него, как безумная. Я сбегала от мужа! Я врала, чтобы снова оказаться с этим зверем. Вот как это было!.. Мой муж!.. Он очень обиделся, когда я ему сказала. Он надул губы, а потом сделал вид, будто ничего не произошло... Он даже плакал по ночам, но так, чтобы я слышала, а мне почему-то было приятно, что он плачет. Я думала — пусть плачет! И у него были глаза, как у твоей собаки — грустные. С тех пор он не дарил мне больше цветов. Он приходил с виноватым лицом и говорил: я не могу больше дарить тебе цветы — ты знаешь почему... А я думала — еще бы!!! Дед, я плохая?

Пауза.

Дед. Плохая.
Она. А мне только тогда и было хорошо. Вот тогда я знала, что такое хорошо. А потом узнала, что такое плохо. (*Пауза.*) Жизнь унесла обоих. Но зверя я вспоминаю каждый день, каждый миг, я знаю, что мне его не найти, но я его помню и жду... А муж нашел себе кого-то... Она кормит его с ложки кашей, и он счастлив... Только совсем лысый стал... Седой и лысый. (*Пауза.*) Зачем я тебе это рассказываю?..
Дед. Ты время тянешь.
Она. Пошли щетку доставать...
Дед. Иди.
Она. Ты помочь обещал...
Дед. На свою голову.
Она. Дед...
Дед. Ну?
Она. Снимай штаны, мать твою!..
Дед. Выйди!

Она выходит. Он надевает старый халат и закрывает окно.

Она (*возвращается со щеткой*). Опять закрыл?
Дед. Само закрылось. Я не подходил.
Она. Хоть шторы раздерни. Темно, как в склепе.
Дед. Согласился... Дурак. (*Пауза.*) Ладно. Говори что, я буду делать...
Она. Стулья подними.
Дед. Все не смогу.
Она. А ты по одному. Опрокидывай и на стол ставь. Давай.
Дед. Ладно...
Она (*заглядывает под стол*). Нет, Дед, ничего не получится.
Дед. Почему?
Она. Тут лопата нужна. Щеткой не сделать ничего. Зря старались. (*Пауза.*) И шторы эти пора сжечь...
Дед. И меня вместе с ними...
Она. Ладно. Пусть все остается, как было. Пойду щетку заброшу.
Дед. Нет! Дай сюда!.. Растяпа еще... Я сам сделаю!.. А ты сотри пыль. Возьми эту рубаху, намочи и сотри пыль! Учит меня...
Она. И на кухне стереть?
Дед. Сотри! Дерьма собралось... Тоже мне!.. Учит! Растяпа еще! (*Подметает.*) Все! Порядок!..
Она. Уже?
Дед. А чего тут?.. Сделал, и дело с концом. Стоит только начать...
Она. Умница... Дед.
Дед. Сам знаю.
Она. Ты где этот халат взял?
Дед. Мой. Что, слишком хорош для меня?
Она. Ты для него слишком хорош...
Дед. Стирать хочешь? Бери, стирай. Мне-то что... Шторы тоже можно... Шторы можно похлопать с балкона... Они еще сгодятся. Ничего. Они

старые, я тоже старый, а похлопаешь — ничего, годится.

Пауза.

Она. Дед, там тоже надо прибрать.
Дед. Надо, так надо... Где?
Она. У нее...

Пауза.

Дед. Уходи.
Она. Дед...
Дед. Уходи!..
Она. Дед, лучше сразу...
Дед. Я сам знаю, что мне лучше!.. Ясно тебе?! Кто ты?! Ты мне никто!.. Что ты сюда пришла? Что ты от меня хочешь? Денег? Я сразу тебя раскусил! Я сразу понял — дело нечисто... Год не была, а тут пришла. Чистоту наводить. Думаешь, я совсем спятил? Думаешь, долго не протяну? Я еще тебя переживу! Назло тебе! Переживу! Тебе ничего не дам! Не на такого напала... Уже примерялась — обои ей не нравятся, шторы не нравятся! Все сжечь хочешь! Все схватить, сцапать, а меня куда?! Меня в шею, на улицу подыхать?! Ты здесь будешь, а я на улице подыхай?!.. Врешь! Врешь — подавишься! Ни черта не получишь... Во-о-о-он!!! Пошла вон!!! Шлюха!.. Ты думаешь, я не понял, куда ты клонишь? Я все понял. Ты ради денег на убийство пойдешь... Ты меня хотела там в ванной по затылку, как барана, меня, одинокого старика, седого, как собаку, в ванной задавить, чтобы легче было кровь смывать, а потом хапать, хапать!.. (*Пауза.*) Тут много чего есть ценного, много всякого ценного... Я купил! Я всю жизнь собирал денежки, ничего для Анны не жалел... У нее все было, все, что душе угодно, а ей все было мало, все мало... Так и умерла. Умирала, глаза только одни от нее остались, вся высохла, как мумия, желтая стала, а все твердила — шубу, шубу мне купи, ты мне обещал... Я ей шубу обещал, старый дурак. Остался теперь на бобах... Жрать нечего, кругом грязь, дерьмо, один кругом... Ты пришла. Думал, не один. Один. Кругом один. Никому не нужен... Шубу, говорит, купи, шубу... Растяпа еще...

Пауза.

Она. Все?

Пауза.

Дед. Все. (*Пауза.*) Нет не все.
Она. Что еще?
Дед. Уходи, вот что.

Пауза.

Она. Ладно, Дед... Все в порядке. Не переживай. Тебе не до меня теперь... Снотворное оставить?
Дед. Оставь.
Она. Если пойдешь куда-нибудь — оденься потеплее. Холодно.
Дед. Ладно. (*Пауза.*) Куда я пойду такой?..
Она. Да мало ли куда... На машины смотреть... Далеко не ходи... Ботинки у тебя рваные. Простынешь...
Дед. Может, помру скорей.
Она. Торопишься?

Пауза.

Дед. У меня были ботинки хорошие. Надо поискать...
Она. Отдохни, потом поищешь.
Дед. Да нет... Не буду. Ладно. И ходить никуда не буду. Некуда мне ходить.
Она. Ну тогда сиди тут... У меня еще дела есть... Я не могу всю свою жизнь стоять здесь и уговаривать тебя — поешь, попей, поспи... Я тебе помочь хотела, поддержать тебя... А тебе не надо. Ну, не надо, так не надо. Вольному — воля. Пусть все твое богатство останется при тебе, вся эта пыль, старые тряпки... Так и сгниешь тут в обнимку с этим хламом. Может, в могилу его с собой утащишь — вдруг пригодится. Прямо на кресле туда влетишь — там обалдеют. Давай. У тебя получится. Ты крепкий, крепче, чем я. Я думала, тебе плохо. А тебе хорошо... Я ведь тебе действительно никто... Простить себе не могу. Навязываюсь, как дура... Давно надо было... Какого черта!.. Возиться с чужим, капризным стариком!.. Вовремя остановил. Сумка моя здесь... Кажется, ничего не забыла... (*Пауза.*) Ну что смотришь? Чужой старик... Глупый... Разжалобить меня хочешь? Да ведь если я всякого чужого жалеть стану... Понял теперь?
Дед. Понял.
Она. Нет, ты еще не все понял. Тебе все еще кажется, что я шучу, тебе кажется, что ты можешь нести все, что попало, а я буду это выслушивать из уважения. Ты также думаешь, что слова не значат ровным счетом ничего, что если ты в расстроенных чувствах, то я тебе все прощу и по-прежнему буду канючить: пни меня, пни меня. Вот тут-то ты и ошибся, старенький. Ты же мужчина в прошлом. Ты должен помнить, что женщины, особенно молодые, красивые женщины, не прощают, если ими побрезговали. И они с женским упорством и темпераментом за это мстят. Получай! (*Влепляет ему пощечину.*) Это тебе за шлюху! (*Пощечина.*) Это тебе за богатство! (*Пощечина.*) А это за мою мать! Все. Теперь мы квиты. А сейчас я хочу забрать все ее вещи, которые по праву

принадлежат мне! Я, было, хотела оставить их, но теперь вижу: с вами можно разговаривать только на языке пушек. Итак: начинаем дележ! Ты, сколько я помню, бездетный. Значит, с твоей стороны наследников нет. Это хорошо! Очень хорошо, Дед! Это значит, что я единственная. (*Осматривается.*) Так... Что тут у нас? Пианино... Старинное, под орех. (*Пауза.*) Это пианино — мое. Мать купила его для меня... Но ты заупрямился, оно было необходимо тебе для интерьера. А так как она любила тебя больше собственной дочери, она, конечно, не сопротивлялась. Ребенок с завистью смотрел на счастливых детей, у которых было пианино. И когда в гостях мне случалось его увидеть, я замирала, с трепетом глядя на чужой блестящий инструмент, не смея даже прикоснуться к нему. Ну конечно, вам он был нужнее... Ведь интерьер — важная вещь... А в день ангела к вам приходили добрые друзья, вы брякали на нем одним пальцем и хохотали.

Пауза.

ед. Прости...

на. Нет, Дед. Ты меня неправильно понял. Мне не нужна твоя жалость. Мне вообще ничего твоего не нужно.

ед. Я отдам... Все тебе отдам... Прости...

на. Как просто: сначала шлюха, а потом — прости.

ед. Это все, все твое...

на. Мои у меня только слезы. Я наследница собственных слез.

Пауза.

ед. Обидел я тебя...

на. Обидел.

ед. Зачем?

на. Просто так.

ед. Выходит, и я не знаю, что хорошо, что плохо...

на. Выходит.

ед. Но я знал... Мать меня учила... Отец... Они учили меня...

на. Плохо учили.

Пауза.

ед. Ты уйдешь?

на. Уйду.

ед. Правильно. Я бы ушел. Не придешь больше?

на. Не знаю.

ед. Значит, последний раз видимся... (*Пауза.*) Ладно... Иди. Ладно. Осторожно там, слышишь?.. Осторожно там, на лестнице... Там надо осторожно... На улице тоже... Иди... Я здесь как-нибудь сам... Сам... У меня еще эти есть... (*Пауза.*) Силы, вот что...

Она. А деньги у тебя есть?

Дед. Что?

Она. Деньги, я спрашиваю, у тебя есть?

Дед. Деньги?..

Она. Деньги.

Дед. У меня?..

Она. Да...

Дед. Не знаю...

Она. Так дать тебе?

Дед. Что?

Она. Деньги! Деньги!..

Дед. Ты хочешь мне деньги дать?... Мне?.. За что?!

Она. Ладно, Дед, не валяй дурака...

Дед. Не надо. Мне не надо...

Она. Чего ты испугался? Ну-ка, посмотри на меня!..

Дед. Не могу...

Она. Тебе плохо?

Дед. Да...

Она. Что? Сердце?!..

Дед. Да, сердце...

Она. Где болит?..

Дед. Везде...

Она. Точно показать можешь?

Дед. Везде у меня болит... Весь я...

Она. Телефон где?..

Дед. Не работает эта штука...

Она. С тобой раньше случалось?

Дед. Нет, никогда... Подожди... Это не то, что ты думаешь...

Она. А что я думаю?

Дед. Ты думаешь, что это приступ у меня...

Она. А что это?..

Дед. Это как приступ, но не приступ... (*Пауза.*) Почему ты за меня так? На что я тебе?

Она. Что?..

Дед. На тебе вон лица нет...

Пауза.

Она. А где оно?

Пауза.

Дед. Ну, это просто так говорится, как будто его нет... Ладно... Давай я тебе воды принесу. Пойду на кухню за водой... Зеркало принести?

Она. Зачем?

Дед. Посмотришься...

Она. Нет. Не надо.

Дед. Может, это и зря... У меня есть хорошее зеркало. Раньше два было. Потом одно разбилось. Вдребезги. (*Приносит стакан с водой.*) На, пей.

Она. Спасибо...

Дед. Все пей. Там еще есть.

Она. Что?

Дед. Вода, говорю, еще есть.

Она. Больше не могу.

Дед. Ладно. Я тут рядом поставлю. Вдруг захочешь. Вот тут, под рукой.

Она. Хорошо...

Дед. Ничего, говори... Можно. (*Пауза.*) Темно... Тебе не темно?

Она. А?..

Дед. Темно тут у нас. Ни черта не видно. Шторы все портят. Без них лучше... Окна тоже надо открыть... Дышать нечем. Тебе пора идти?

Пауза.

Она. Нет.

Дед. Рухлядь всю эту надо переставить... Выбросить надо половину... Вообще все надо выбросить на свалку!.. Ты сиди! Ты должна сидеть!.. Попей еще... Не вставай... Подожди меня... Я сейчас... (*Из огромной кучи хлама в прихожей достает красивое, старинное кресло с высокой спинкой.*) Вот!

Она. Что это?..

Дед. Трон!

Она. Зачем?..

Дед. Тебе. Трон... Для тебя... Ты в нем, как королева, будешь.

Она. Это мне?..

Дед. Вот, прямо на середину!.. Это теперь твое место. Кури, если хочешь... Королева может и закурить.

Она. Дед?..

Дед. А я все это сейчас!.. Мне самому надоело... Видеть уже не могу... С самого Рождества собираюсь... Прямо хотел в окно выбросить. Один раз хотел. Дай, думаю, выброшу эту дрянь... Я простор люблю, а тут не повернешься... Навалено...

Она. Тебе их жалко, наверное...

Дед. Чего их жалеть?!.. Нечего их жалеть. Тоже мне... Драгоценность еще.

Она. Ты с ними жизнь прожил...

Дед. Ни черта я с ними не прожил! Я на них сидел, ел, пил — только и всего. Палки старые. Палки дороже людей... Нечего их жалеть.

Она. Только сейчас их не выбрасывай...

Дед. Прямо сейчас хочу выбросить.

Она. В окно?

Дед. Прямо в окно.

Она. Там люди ходят...

Дед. Пусть ходят. Я им не мешаю. У них дела есть — пусть идут. Кто за них дела делать будет...

Она. А может быть, просто все красиво поставить... Они ведь еще ничего. Крепкие... На них еще сидеть можно... А то будет, как в пустыне...

Дед. Да? (*Пауза.*) Так не годится.

Она. А можно сделать уютно. Скатерть постелить, цветы в вазе поставить... А что это за пятно на стене?

Дед. Где?

Она. Вот у тебя над головой светлый прямоугольник?

Дед. Картина была.

Она. А где она теперь?

Дед. Черт ее знает... Может, в кладовке лежит... Я могу посмотреть... Сейчас пойду посмотрю. Я сто лет туда не заглядывал. (*Скрывается в кладовке, которая находится тут же, в прихожей. Возвращается с тремя картинами.*)

Она. Ну как?

Дед. Там черт ногу сломает. Вот нашел это... Пойдет?

Она. Так... Что тут нарисовано?

Дед. Уроды какие-то...

Она. Да нет, ты вверх ногами смотришь. Это цветы.

Дед. Может быть... Почему нет?... Я никогда раньше таких не видел. Ты уверена, что это цветы?

Она. Цветы... А что же?

Дед. Ну, просто так... Фантазия...

Она. А другие?

Дед. Из той же оперы.

Пауза.

Она. Вообще-то они мне нравятся. Яркие, теплые краски. И главное — думать не надо. Просто и радует глаз. Ну-ка, помоги мне... Подержи стул.

Дед. Хорошо!

Она развешивает картины. Пауза.

Дед. Вот... Женщина!..

Она. Где может быть скатерть?

Дед. Где хочешь, может быть... В шкафу давай... Посмотрим давай...

Она. Давай.

Они открывают шкаф. Оттуда вылетает моль.

Дед. Кто это был?

Она. Моль.

Дед. Раньше не было моли. Тараканы были, а моли не было.

Она. Раньше все было немного иначе...

Дед. Это верно... Моли не было.

Она. Да черт с ней. (*Находит скатерть.*) Вот она! Это она?

Дед. Кто ее знает... Если в пятнах — то, значит, она. У меня все в пятнах.

Она. Держи...

Дед. Может, не надо эту?..

Она. А есть другая?

Дед. Нет. Другой нет. Но эта какая-то старая... Какая от нее красота?.. Черт ее знает... Вся мятая — противно в руки взять.

Она. Дед... Давай постелим, попробуем...

Дед. Ладно.

Она. На столе расправится. Ну?..

Стелят скатерть на стол.

Дед. Позор.

Она. А теперь, Дед, вазу!.. Ваза есть?

Дед. Хрусталь?

Она. Все равно.

Дед. Есть. Должна быть... Была... Нет. Здесь точно нет. Здесь нет. Они все там... эти вазы... Там...

Она. Ну так неси...

Дед. Не сердись на меня...

Она. Да я и не сержусь... В чем дело?..

Дед. Я туда не пойду. Я не могу... Я сейчас все могу, а туда не могу... Нет.

Она. А я?

Дед. Ты?

Она. Я?

Пауза.

Дед. Ты это... Нет... Ты можешь...

Она. Но ты не уверен?..

Дед. Да. Не уверен.

Она. Тебе кажется, что это какое-то насилие... кощунство?

Дед. Да. Кажется.

Она. Но рано или поздно это сделать придется... Рано или поздно туда кто-то войдет...

Дед. Да...

Она. Так пусть лучше я...

Дед. Да, лучше, но... Не знаю.

Она. Тогда я пойду и возьму. (*Пауза.*) Держись.

Дед. Ладно...

Она уходит в закрытую комнату. Приносит две вазы.

Она. Ну, как ты?

Дед. А ты?

Она. Дышу...

Дед. И я.

Она. Ну, выбирай...

Дед. А какая разница?

Она. Одна прозрачная — другая нет.

Дед. Действительно. Вот черт... Действительно. Может, обе поставим... Обе поставим — и дело с концом. Пускай стоят — есть не просят...

Она. Нет. Должна быть одна.

Дед. Вот черт!.. Да ну их!.. Без них хорошо...

Она. Дед.

Дед. Попался. Ясно теперь. Все теперь.

Она. Мне нравится прозрачная... В ней видны длинные стебли цветов.

Дед. Вот, вот... Мне тоже это... Стебли и все такое... Ставь!

Она. Жаль, цветов нет...

Дед. Есть! Чего другого, может, у меня нет, а цветы есть. (*Сверху, из-за косяка, с трудом достает пыльный букет сухих роз.*) Вот розы... Сухие розы.

Она. Дед...

Дед. Какой я тебе дед!..

Она. А кто же ты?

Дед. Я тебе этот... Друг. Может, они пахнут не очень...

Она. Пахнут... Они пахнут...

Дед. Пылью они пахнут. Такой сорт. Тут все пылью пахнет. Я сам тоже... Такой сорт...

Она. Хороший сорт...

Дед. Ну да. Другого все равно нет.

Она. Другого не надо...

Дед. Его и нет. (*Пауза.*) Ладно... А теперь вот что... Теперь давай выйдем на минутку, как будто мы погулять вышли или еще куда. Потом вернемся и все увидим. Сразу все увидим. Всю красоту.

Она. Пошли.

Дед. Далеко не пойдем. На кухню и обратно. Как будто у нас на кухне всякие дела. По хозяйству.

Они уходят, через минуту возвращаются. Пауза.

Дед. Заходить страшно...

Она. Мне тоже...

Дед. Того и гляди заорут: «Эй вы!.. Пошли прочь!!! Нечего тут!!!»

Она. Не надо, Дед... Мне не по себе...

Дед. Мне самому не по себе, хоть я и не дед. (*Пауза.*) Нет, что ни говори, а все-таки чего-то недостает.

Она. Чего?

Дед. Черт его знает... Только кажется, что чего-то не хватает.

Она. Может быть, это всегда так?

Дед. Как?

Она. Ну, всегда так кажется?

Дед. Нет. Иногда кажется наоборот.

Она. Свéчи!..

Пауза

Дед. Вот оно! Женское сердце!.. Никогда бы я не додумался... Год мог думать или два... И все впустую. Опять в кладовку лезть... Вот проклятое место...

Она. Хочешь, я схожу?

Дед. Нет. Я сам! (*Уходит.*)

Она. Господи... Помоги этому старому грешнику выпутаться, не оставь его... Скоро он за все ответит, все ему зачтется, каждое слово, каждый шаг, каждый взгляд... Только за меня не суди его строго. Не суди совсем, если можешь, он сам себя судит... Пускай порадуется, забудется... Хватит с него...

Дед. (*вбегает с перекошенным от страха лицом*). А-а-а-а-а!!!!

Она. Что?..

Дед. Крыса!..

Она. Где?..

Дед. Там!.. В этой... В кладовке крыса!.. Вот такая... Я сначала думал — собака... Думаю — откуда тут собака?.. А это крыса!..

Она. Тебе показалось...

Дед. Что я, совсем дурак, что ли?! Показалось... Ни черта мне не показалось... Я видел! Глазами видел!.. Показалось... Растяпа еще...

Она. Такая большая?

Дед. Огромная, с меня ростом!.. (*Пауза.*) Нет, поменьше немного... Не с меня ростом, но все равно огромная... (*Пауза.*) Да ну тебя!.. Не пойду больше.

Она. А свечи?

Дед. Принес. В последний момент успел-таки схватить. Проклятое место... Забить надо гвоздями к чертовой матери!..

Она. Воды дать?

Дед. На кой она мне леший, твоя вода?!.. Воды... Что я, кактус? Кактус тебе?! Воды... Ладно, это... Поджигай... (*Пауза.*) Извини меня... Я того, маленько того... Испугался...

Она. Ладно. Зажигаю. Задерни шторы и погаси свет. (*Зажигает свечи. Пауза.*) Присаживайся...

Дед. Нет, я это... постою. Ты садись в свое кресло, а я тут... Я хочу видеть... (*Пауза.*) Ты — королева. У меня ноги подкашиваются, но я не сяду. Я буду стоять в присутствии королевы...

Она. Это твой дом...

Дед. Нет. Твой.

Она. Садись. Мне неловко.

Дед. Ладно. На краешек. Хочется молчать... Долго... На огонь можно смотреть без конца. Вот так и мы горим. Одни трещат, другие молчат, а плачут все. Конец у всех один. Хорошо это или плохо — кто знает?.. Бестолково — как-то — это да... Такое крепкое тело, такое белое и — куда? В ничто?.. Нет, я не верю. Что хочешь делай... Что хочешь... Обидно это. Мне обидно. Как это может быть?!.. Это же человек был. Не дерево. Дерево и то жалко... Мышь вон... А человек?.. Нет, нет... Неправда это... Так не должно это быть. Нет... Может, правда, в рай?.. Туда, в рай?.. Для этого здесь муки... Живых-то в рай не пускают... Просто взглянуть... Как думаешь? Могли бы... Можно попробовать...

Она. Да. Но сперва нужно закончить приготовления.

Дед. Разве еще что-то?

Она. Стол пустой.

Дед. Вот... Черт...

Она. Спасти могут только бутылка хорошего вина и два сверкающих бокала.

Дед. Вина у меня нет...

Она. Не беда... А бокалы есть?

Дед. Бокалы есть.

Она. Ставь бокалы... Я через десять минут приду. Магазины еще открыты.

Дед. Как же ты одна?

Она. Мне не привыкать. Какое ты любишь: белое или красное?

Дед. Красное... И белое.

Она. Ладно. Жди...

Дед. Жду.

Она уходит. Долгая пауза.

Проклятая поясница... Будто всадили железный лом и ворочают, ворочают, черт бы побрал... Хоть бы пришла скорей... При ней как-то еще держался. Пару раз думал — в обморок упаду... Растяпа еще... Цветы кругом... На стенах цветы, на столе цветы... Клумба. Поясница раскалывается... Кто?.. Кто меня проклял?.. Уж не ты ли, Анна? Анна-а-а-а!!.. Зачем ты?.. Я все для тебя сделал, все, что мог, сделал... На шубу меня не хватило... Так пообещал, чтобы легче было тебе, для тебя же... И для себя... Чтоб в покое оставила... Успокоилась. Худо мне, ох, худо... Вот оно, божье наказание... Еще не сдох, а уже мука... Мука мученическая!.. Ох... ох... опять один остался... Кругом один... Анна!!! (*Пауза.*) Жди, говорит... А чего жди?.. Чего я жду?! (*Пауза.*) Неужели?.. Ах ты, дурак старый... Да нет... Нет! Не такая! Она придет!.. Куда ей деться?.. Вина купит и придет. Потерпи. Она тебе что-нибудь... придумает что-нибудь, у нее голова варит, не то что у тебя, старый черт... Анна!!! Да кто-нибудь же!.. Нету никого?.. Никого не осталось?.. С кем это ты, Дед?.. Не твое дело... А? (*Пауза.*) Кто это? Где я?.. Свечи горят... Кто тут? Никого? Это я сам с собой?.. Чего я жду? А? (*Смеется.*) Старый дурак... Да не придет она. Никто не придет... Один подыхай. Обидел ты ее, забыл уже? Память-то короткая у тебя... На чужие обиды память короткая стала... Так тебе, так тебе, Иуда, чтоб знал, чтоб помнил... Вот и свечки зажгли по тебе по живому, картинки повесили — радуйся... Не-е-ет... Нет!.. Все порушу! Все к черту! Чтобы не было ничего, чтобы не видеть!.. Скатерть эту, дерьмо это... (*Сметает все со стола, разбрасывает стулья.*) Все к чертям! К чертям собачьим... Ничего никому не оставлю — пепел, пепел один!.. И не надо мне прощения! Ни прощения, ни покаяния!!! Все твари продажные... Ненавижу!.. Сгореть хочу, с дерьмом своим вместе... Огня!.. (*Падает.*)

Действие второе

Прошло двадцать минут. Она входит с покупками. Пауза.

Она. Дед... Дед... Ты слышишь меня?.. Дед!.. (*Прыскает воду ему в лицо, поддерживает голову.*)

Дед. Кто?.. А, это ты... Не трогай меня... Оставь... Уйди. (*Пауза.*) Что?.. Что думаешь?.. Мне плевать, что ты думаешь...

Пауза.

Она. Что случилось?... Что это?..

Дед. Это я.

Она. Ты?..

Дед. Да. Я.

Она. Но почему?..

Дед. Потому что ты меня бросила. Ты меня продала.

Она. Дед, милый, послушай...

Дед. Да пошла ты!!! Знать тебя не хочу!..

Пауза.

Она. Я не понимаю...

Дед. Где тебе понять... Ты ушла, и все!.. Пошла крутить там!.. Свои дела делать, а я тут чуть не подох!..

Она. Я была в магазине...

Дед. Хватит! Слушать тошно... Я тебе поверил. Я ждал тебя, глаз с двери не спускал, хотел услышать твои шаги, вскакивал на каждый шорох... Так мне и надо!.. Поверил. Кому я поверил?!

Она. Я задержалась немного...

Дед. Что? И у тебя хватает наглости смотреть мне в глаза?..

Она. Хорошо. Если тебе надо сорвать на ком-то злость — сорви на мне... Хорошо, но...

Дед. Я запретил тебе говорить это слово! Сколько можно повторять одно и то же?!..

Она. Заткнись!!! (*Пауза.*) Заткнись... Чудовище... (*Плачет.*) За что?.. За что мне все это?.. Почему мне, мне?.. Если б ты знал, какое ты чудовище... Если б ты только знал... Ты мог сгореть...

Дед. Мог.

Она. Так было красиво, чисто... Что это?.. (*Опускается в кресло.*) Как теперь?.. Нет, ты невозможный человек... Никто не выдержит, никого, никого на это не хватит. У меня тоже сил уже нет. И слез нет. Дед, Дед... Зачем все это?

Дед. У меня рука болит... И на голове...

Она. Что?..

Дед (*сидит на полу*). И я сидеть тут устал на твердом. Ноги девать некуда...

Она. Ты встать можешь?

Дед. Нет.

Она. Почему?

Дед. Не хочу...

Она. А чего ты хочешь?

Дед. Ничего.

Она. Надо лечь...

Дед. Так сойдет.

Она. Где твоя кровать? Или ты там спишь?

Дед. Туда я еще успею. Здесь. Сначала стулья составлял. Составлю друг к дружке и сплю. Потом бросил это дело. Так спал. Сидя. Сижу, сижу и засну. Туда не заходил почти. Там запах и все такое... Последний год весь сидя проспал... Ты иди себе, куда там тебе надо. Тут больше ничего такого интересного не будет. Теперь вот здесь мое место. (*Ложится, складывает руки.*) Я не боюсь.

Она. Ты на полу простудишься и умрешь.

Дед. А может быть, я хочу простудиться и умереть. Рука болит. Ноет.

Она. Где?

Дед. Вот. Локоть. Сломал, наверное, когда падал. У стариков кости хрупкие. Ладно, недолго осталось.

Она. Я даже встать не могу...

Дед. Нагулялась. (*Пауза.*) На голове тоже вот тут, как молотком стучат — бум-бум. Тут мокрое... Кровь?!

Она. Где кровь?

Дед. А я-то думаю — откуда такая слабость?.. Во всем теле... Я крови много потерял.

Она. Покажи!.. (*Бросается к нему.*)

Дед. Осторожно...

Она. Это не кровь. Это вода.

Дед. Значит, вся вытекла, только вода осталась...

Она. Это из стакана вода.

Дед. А-а-а-а... Это которую я тебе вчера пить давал... Это я принес. Сам встал, пошел на кухню, принес... Все сам.

Она. Только не вчера, а сегодня.

Дед. Что?

Она. Это было сегодня.

Дед. Это было вчера. Я все помню. Все помню, как сейчас. Все, что до этого было... Эти люди, деревья... Я ноги промочил... Анну помню. Запах такой тяжелый... Все думал — скорей бы, все торопился. Да. Уже ничем не поможешь, только мозоли на глазах натрешь. Рука все-таки болит, согнуть не могу... Там может быть и два перелома и даже три. Все на одной руке.

Она. Надо вызвать машину...

Дед. Не надо, не надо... Машину... Я там не останусь, ни за что не останусь. Нет. Так и знай. Это все тогда... Сразу все... Считай, конец это... Она не так уж болит... Ноет маленько... Ничего, терпеть можно.

Она. Дай посмотрю.

Дед. На.

Она. Согни. Разогни. Поработай кистью... Ну так, как будто хватаешь что-то. Ну что?

Дед. Что?

Она. Можешь?

Дед. Могу.

Она. Больно?

Дед. Нет.

Она. Сустав? Локоть?

Дед. Да. Вот тут, самое острие...

Она. Целая у тебя рука.

Дед. А голова?

Она. Покажи. Не вижу ничего. Пальцем покажи.

Дед. Вот. Вся область.

Она. Даже шишки нет.

Дед. Но была шишка... Огромная. Рассосалась... Организм сильный. А может, у меня в руке трещина? Такое тоже может быть. У любого трещина может быть. Это похуже перелома. Как думаешь?

Она. Что?

Дед. Может быть трещина?

Она. Может.

Дед. Я же говорю...

Она. Дед...

Дед. Ну?

Она. Встань с пола.

Дед. Зачем?

Она. Встань.

Дед. Ты мне поможешь?

Она. Да.

Дед. Ну, помоги мне, я встану.

Она не двигается. Пауза.

Дед. Вот... Потом помню, как сюда пришли... Я был в порядке. К вечеру только раскис. Со спины все началось. Спину схватило. Я глаза закрыл и застонал так... Сам думал — кто это стонет? А это я... Прямо до слез. Открываю глаза — никого нет. Тебя нет. Остался с носом. Сутки, наверное, пролежал, а то больше. Тут ты пришла...

Она. Это было сегодня.

Дед. Вчера или позавчера...

Она. Двадцать минут назад. Я купила вино и тебе рубашку. По дороге зашла. Выбирала. Белую или голубую...

Дед. Мне?

Она. Купила белую.

Дед. Рубашку? Мне? Зачем?...

Она. К костюму.

Дед. Покажи.

Она. Встань с пола.

Дед. Я не могу сам. Меня ноги не держат... Слабость...

Она. Вставай.

Дед. Дай хоть руку... Противно, что ли, руку мне дать?

Она. Нет...

Дед. Я легкий. Так исхудал... Ухода нет... Лежал иногда неделями. Лягу и лежу. Неделю. Она там, а я тут. И не разговариваем. О чем говорить? Все сказали...

Она. Ты встанешь?

Дед. Встану.

Она. Сам встань.

Дед. Я боюсь.

Она. Почему?

Дед. Голова кружится.

Она. В какую сторону?

Дед. Чего?

Она. В какую сторону кружится?

Дед. Вбок.

Она. Не вверх?

Дед. Как это?

Она. Ну как будто ноги за голову?

Дед. Нет. Этого нет. Все вбок куда-то тянет.... (*Пауза.*) Ладно. Попробую. Но могу упасть.

Она. Давай.

Дед (*поднимается*). Вот. Встал... Стою!..

Она. Иди.

Дед. Куда?

Она. К стулу.

Дед. У меня губы сохнут. Губы сухие... Температура...

Она. Иди.

Дед. К какому стулу?

Она. К любому.

Дед. Я вон к тому пойду.

Она. Иди.

Дед. Вот. Иду... Метра два или три еще... Отдохну. Моя бабка так ходила. Она в ванной мылась и ногу сломала. В ванной. Тоже так ходила. Два шага сделает — отдыхает. Бывало, весь день идет до туалета. Там посидит и обратно. К утру доберется. А утром снова все... Отдохнул. Мне раньше белые рубашки были хорошо. Прямо к лицу. Волосы были черные, усы. Белые мне шли.

Она. Я тебя с усами не помню.

Дед (*добирается до стула*). Дошел! Я дошел!.. Сам. (*Садится. Пауза.*) У меня были усы... Усищи. Я таких не видел ни у кого. Красивые такие, с отливом.

Она. Усы с отливом?

Дед. Да... Что особенного?

Она. Нет, ничего... Смешно.

Дед. Кому смешно? Тебе?

Она. Мне смешно.

Дед. Просто ты не видела никогда, вот тебе и смешно... Это редкость... Такие усы. Сейчас все мужики бритые. Не растет ни у кого. Раньше росло.

Она. А потом?

Дед. Потом вылезли все. В одночасье. Я нервный был человек. Понервничал, и они вылезли. Из-за любви. Анну увидел с каким-то... Меня прямо в пот бросило... Я повернулся и пошел. Дня три шел. Не останавливаясь. Сам себя боялся. Думаю, сейчас взгляну на кого-нибудь и сразу убью. Возьму, как тресну кулаком в лоб — и все. Прямо мог уложить на месте... Покажи рубашку.

Она (*достает из сумки красивый пакет*). Вот...

Дед. Какая она... вся белая...

Она. Вся.

Дед. Пуговицы есть...

Она. Пока есть.

Дед. А размер подойдет?

Она. Подойдет...

Дед. Может не подойти... Померить надо... Померить дашь?

Она. Сначала стол поставим.

Дед. Рука болит... Так тянет...

Она. Тебе одной хватит.

Дед. Ладно... Давай.

Ставят опрокинутый стол.

Она. Стул сломал...

Дед. Он старый был. Я его подвинул. Он сам сломался.

Она. Иди вымой голову и побрейся.

Дед. Нет. Это нет. Я там упаду. Точно упаду.

Она. Тогда я буду тебя мыть. Раздевайся. Буду тебя держать и мыть, как кота. Пойдешь?

Пауза.

Дед. Я думаю.

Она. Думай скорей.

Дед. А ты не убежишь?

Она. Нет.

Дед. Я дверь закрывать не буду... Если я там закричу: А-а-а-а-а!!!! — или еще как, значит, все случилось. Ты сразу беги. Ладно?

Она. Ладно.

Дед. Мне это надо...

Она. Что?

Дед. Ну, всякое чистое...
Она. В ванной есть. Там в шкафу все стопочкой сложено.
Дед. Был когда-то порядок... Только дождись меня... Не уходи. Мне еще кой-куда надо... Без тебя тут... Ладно, я пошел.
Она. Побриться не забудь.
Дед. Могу забыть. Ты потом постучи ко мне... Спроси что-нибудь... Постучишь?
Она. Постучу.
Дед. Скажешь — побрейся, Дед... Я побреюсь. Пошел... Да! Чуть не забыл...
Она. Иди, Дед! (*Пауза.*) Иди, иди... Я тут приберусь пока. Слава богу, ваза цела... (*Пауза.*) Приходи скорей...
Дед. Ладно. Дом оставляю на тебя.
Она. Пиджак твой где?
Дед. Там где-то... Рубашку давай, сразу надену. (*Уходит.*)
Она. Чудовище... (*Ставит все на место, стелет скатерть*).
Дед (*кричит из ванной*). Эй!!!
Она. Что?!
Дед. Ты чего не стучишь?!!
Она. Зачем?
Дед. Ну, чтоб я побрился?
Она. А ты что делаешь?
Дед. Бреюсь!
Она. Молодец.

Она чистит пиджак. Дед выходит в рубашке и брюках.

Дед. Вуаля!..
Она. Ну как?
Дед. Что как?
Она. Подошла рубашка?
Дед. А-а, рубашка?.. Рубашка подошла.
Она. Штаны грязные.
Дед. Да ладно...
Она. Стой на месте, я их почищу... Стой!.. (*Чистит на нем брюки.*)
Дед. Стою. А галстука нет?
Она. Это у тебя надо спросить.
Дед. Должны быть в шкафу... Были когда-то какие хочешь.
Она (*открывает шкаф*). Эти?
Дед. Может, и эти... Страшные какие-то...
Она. Вот черный хороший.
Дед. Он тебе нравится?
Она. Нравится...
Дед. Давай!
Она. Завязывать умеешь?
Дед. Я думал — ты умеешь...
Она. Раньше кто тебе завязывал?
Дед. Жена!..
Она. Ладно, иди сюда... (*Завязывает ему галстук.*)
Дед. Не так туго!..
Она. Может, сам попробуешь?
Дед. Не ворчи. Что я такого сказал? Я только попросил...
Она. Подними голову.
Дед. Не могу.
Она. Почему?
Дед. От резкого движения могут лопнуть сосуды... Это опасно... Ты думаешь, я шучу?! Я не шучу.
Она. Я тоже. Подними голову!..
Дед. Хорошо. Будет на твоей совести.
Она. Дед!..
Дед. Ладно! Ну скоро?
Она. Все.
Дед. Где зеркало?!..
Она. На кухне...
Дед. Тащи! (*Пауза.*) Принеси, пожалуйста, зеркало...
Она. Пожалуйста. (*Приносит зеркало.*)
Дед. Н-н-ничего... Пиджак!..
Она. На.
Дед. Ну вот. Не знаю, как вы, а я готов! Скажи что-нибудь.
Она. Что?
Дед. Как я выгляжу?
Она. Нет слов...
Дед. Ну да!.. Конечно!.. Обидеть легко...
Она. Легко. (*Пауза.*) Садись за стол. Зажги свечи, я бокалы принесу. Штопор в доме есть?
Дед. Есть.

Она приносит бокалы. Ставит бутылку на стол.

Она. Откроешь?
Дед. Ладно. (*Открывает вино.*) Что за вино?
Она. Бордо.
Дед. Бордо... Дорогое?
Она. Не очень...
Дед. Его сначала нюхают?
Она. Зачем?
Дед. Я видел. Сидят нюхают и смеются... Можно, я тоже буду нюхать?
Она. Можно...
Дед. Красиво...
Она. Красиво.

Пауза.

Дед. Измучил я тебя.
Она. Да нет...
Дед. Я вижу. Ты еле держишься.
Она. Ничего. Еще держусь.
Дед. И грустная стала. Совсем грустная.
Она. А я никогда веселой и не была. Могла улыбаться, а внутри всегда оставалась грустной. Я немного помню отца. У него были такие глаза. Они никогда не смеялись. Я почему-то это запомнила. Он был красивый, кудрявый, всегда хохотал. Так голову запрокидывал и хохотал. А глаза никогда не смеялись. Как будто знали...
Дед. А что с ним случилось?

Она. Он разбился. В машине ехал и разбился. Мать так сказала мне. (*Пауза.*) Не знаю. Может быть, это неправда... Я его не искала... А теперь уже поздно.

Дед. Я тоже не знаю. Не спрашивал никогда. Хотел как-то спросить... Не спросил. Не знаю, почему. Ничего не знаю.

Она. Потом у бабушки жила. Дикая была. Всегда одна. Бабушка была бедная... И набожная. Молиться меня учила, а я не хотела. Убегала. Бродила по улицам. Мне одной было хорошо. Одной всегда хорошо. Думала — вот пойду по улице и встречу отца. Не встретила.

Дед. Грустно...

Она. Нет. Просто такая жизнь. У каждого своя.

Дед. Да...

Она. Давай выпьем с тобой, Дед.

Дед. За что?

Она. Так. За все.

Дед. Тогда нам одной бутылки не хватит.

Она. Хватит. Кстати... Почему тебя Дедом зовут? У тебя имя есть.

Дед. Анна так назвала. Поседел рано. Черт его знает, почему.

Она. А у меня был дед. Настоящий. Маленький такой, смешной. Все язык свой в зеркале разглядывал. Высунет язык и смотрит. Если белый — расстроится. Баловал меня и боялся. Потому что я смотрела на них, как на чужих людей. Они действительно казались мне чужими. Просто какие-то люди взяли меня, и я у них живу. Вырасту и уйду. И все! Так и случилось.

Дед. Чужие...

Она. Своими они становятся только тогда, когда уходят.

Дед. Это плохо.

Она. Нет. Всему свое время. Вкусное вино?

Дед. А?.. Да... Вкусное вино...

Пауза.

Она. Ты и не пил совсем.

Дед. Пил. Мы с тобой тоже чужие?

Она. Все чужие.

Дед. Неправда...

Она. Правда.

Пауза.

Дед. Страшно.

Она. Нет.

Дед. Я никогда не думал, что это так страшно. Я всегда хотел остаться один. Всегда тяготился. Надоели мне люди... Все надоело. В тишине хотел посидеть. Подумать. Поплакать... О себе, о своей жизни... О мечтах всяких... Любил это дело. А теперь мне страшно. Готов что угодно, только не один. Отчего это?

Она. Это старость. Только не от возраста... Это бывает с детства. Иногда видишь ребенка — он еще говорить не умеет, а глаза у него, как у старика. Он смотрит на тебя и все понимает, и где-то там, внутри грустно улыбается.

Дед. Страшно... (*Пауза.*) Мне тоже часто кажется — ты старше меня... Все знаешь. А я только начинаю, только первые шаги и все невпопад... И возишься ты со мной, как с малым ребенком, терпишь. Почему ты терпишь?

Пауза.

Она. Вино... Терпкий, густой аромат...

Пауза.

Дед. Почему ты плачешь?

Она. Не знаю, что это... Но я со всем прощаюсь. Смотрю вокруг и прощаюсь... Я люблю все, все, что есть на свете — плохое и хорошее, но это все так невозвратно, так... Это уже никогда не вернуть... И вдруг становится как-то тесно в груди и сладко... Я не нарочно... Стараюсь держаться, но у меня ничего не получается. Вот так, Дед... Хотела тебя развлечь, а получилось вон что...

Дед. Нет... Нет. Хорошо получилось... Все получилось... Мне так спокойно с тобой, будто ты моя мать... Ты меня в обиду не дашь, строго не накажешь, и... я люблю тебя. Да. Люблю.

Она. Дед... Что ты... Я думала, ты не умеешь...

Дед. Я и сам так думал. (*Пауза.*) Почему-то я так думал. Мне некогда было — может, поэтому?.. Все ждал такого большого, пушистого чуда. И дождался.

Она. А Анна?

Дед. Что Анна?.. Анна, да... Анна. Не знаю. Ничего не знаю... Не спрашивай меня.

Она. Хорошо. Хочешь еще вина?

Дед. Оно такое... Это как будто какая-то другая жизнь. Ты и это вино... (*Плачет.*)

Она. Ну вот. Теперь ты...

Дед. Да...

Она. Давай вместе поплачем.

Дед. Нет, нет... Сейчас... Я сейчас... Сентиментальный стал на старости лет... Растяпа еще...

Она. Это не стыдно.

Дед. Да... Не могу остановиться... Старый стал.

Она. Дед...

Пауза.

Дед. А?..

Она. Пойдем куда-нибудь...

Дед. Куда?..

Она. Не знаю... Где много людей, где шумно... Прекрасный вечер, ты великолепно выглядишь, я... тоже, в общем... ничего. А?.. Гульнем?.. На всю железку!.. Встряхнемся, послушаем песни... А потом сядем на пароход и будем кататься по реке в пустом ресторане... До утра.

Дед. Мы?

Она. Мы.
Дед. Вместе?
Она. Вместе. Мы с тобой одинокие теперь, никто нас не держит. Что нам?!..
Дед. А ты веселая...
Она. Да может, и не шибко веселая... Да все равно!
Дед. Шампанское будем пить?
Она. Будем пить шампанское, заказывать музыку, дебоширить!..
Дед. Это... У меня ботинок нет... Можно, я в тапках пойду?
Она. Можно! Все можно... Дед...
Дед. Что?
Она. Поцелуй меня.

Пауза.

Дед. А ты не боишься?
Она. Я уже ничего не боюсь.
Дед. Я старый...
Она. Дурак...
Дед. А что будет дальше?
Она. Будь что будет.
Дед. Но только скажи, что это сон...
Она. Это — сон.
Дед. Ладно.

Поцелуй.

Она. Спасибо, Дед.
Дед. Не стоит... Что мы делаем???
Она. Мы спим.
Дед. Как мне называть тебя? Мне как-то надо тебя называть...
Она. Как хочешь...
Дед. Солнышко?..
Она. Нет...
Дед. Звездочка?..
Она. Нет, нет...
Дед. Лапушка?!..
Она. Какой ты смешной, Дед. Сам ты лапушка... Горе мое... Называй меня — горе мое...
Дед. Горе мое...
Она. Какой ты смешной...
Дед. Да, смешной?! Ну и пусть!!! (*Смеется.*) Мне нравится! Пусть смешной!!! Я хочу быть смешным!!! Я хочу быть!!! (*Резко встает. Замирает.*)
Она. Что?.. (*Пауза.*) Все?! Дед?!

Он медленно оседает.

Она. Дед... Куда ты?.. Один?? Вино разлил. Красное вино... Зачем? (*Пауза.*) Такой смешной... Такой смешной был... (*Пауза.*) Пойду прилягу. Не могу больше. Коленки болят. Давно не болели. Спать хочу. Ничего больше не хочу. Потом. Все потом. Растяпа... (*Уходит.*)

Конец

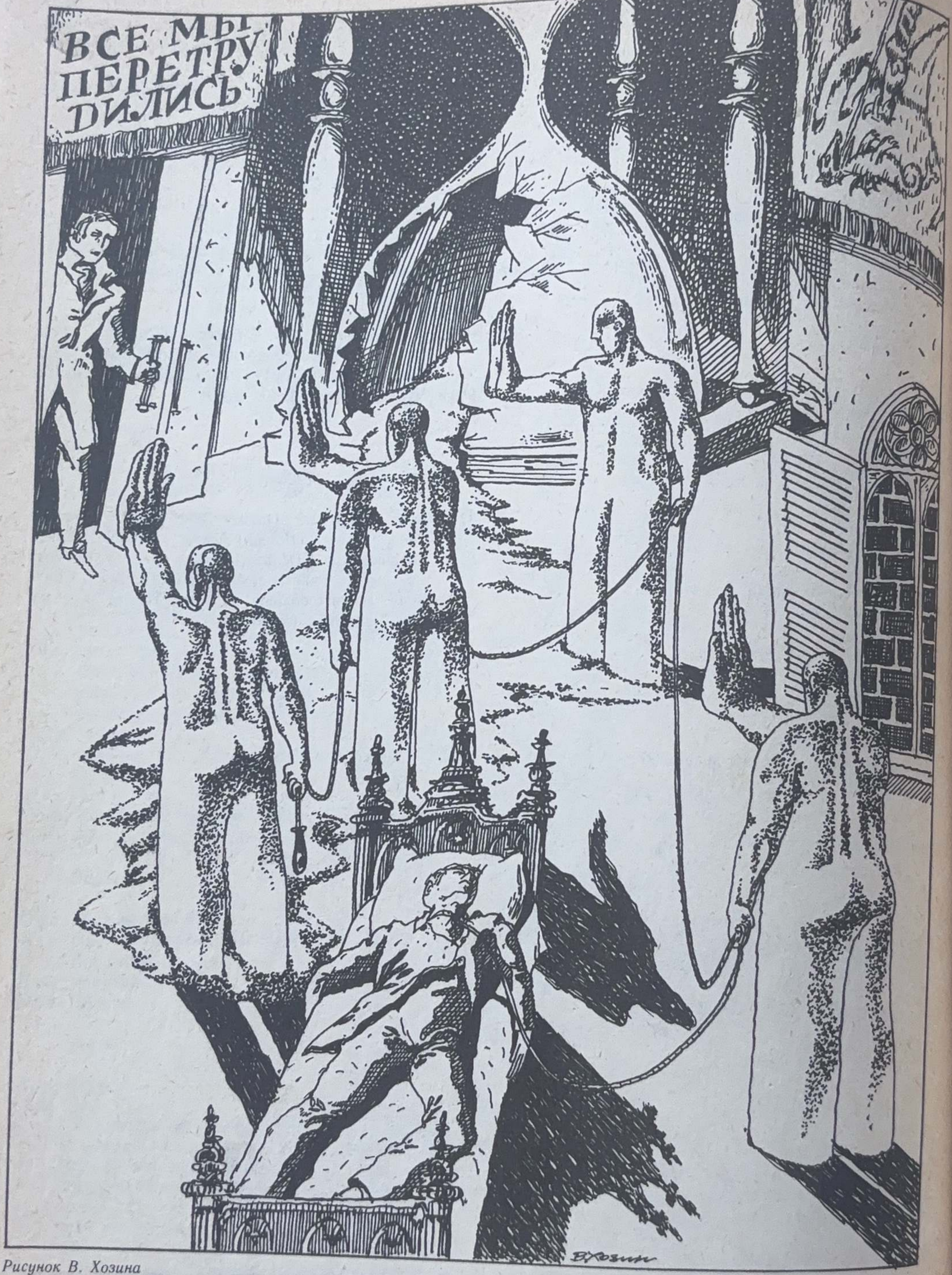


Рисунок В. Хозина

Иван Клима

Замок

Пьеса в двух действиях шести картинах

Перевод с чешского Виктории Каменской

Действующие лица

Алеш — непишущий писатель.
Бернард — философ, бóльшую часть времени простаивающий у окна.
Цирил — преподаватель физкультуры, ныне уполномоченный по ликвидации памятника.
Официантка.
Доктор.
Эмиль — биолог.
Филиппа — его жена.
Густав — обладатель множества профессий.
Габа — следователь.
Илья — с самого начала мертв.
Йозеф Кан.

Иван Клима — чешский прозаик и драматург. Его литературный дебют пришелся на «оттепель» 60-х, и в короткие месяцы «пражской весны» увидело свет все, написанное им к тому времени. Активный общественно-литературный деятель, Клима руководил самыми прогрессивными журналами — «Литерарни новины», «Литерарни листы», «Листы». В период реакции, наступившей после 1968 года, остается на родине и продолжает писать. С 1969-го по 1989 год издается только за границей или в пражском «самиздате». В последние годы многие его произведения переведены на русский язык. Пьеса «Замок» — первое драматургическое произведение Климы, опубликованное в России.

Действие первое

Картина первая. Комната в замке

В темноте слышен долгий придушенный крик. Тишина. Крик повторяется. Ужасный крик человека, которого душат, и он не может освободиться от сжимающих горло тисков. Крик стихает. Мгновение тишины. Чьи-то быстрые шаги, звук отодвигаемой ширмы. Свет озаряет руку, протянутую к шнуру люстры. Люстра загорается. Посреди сцены — постель с мертвым Ильей, возле постели стоит Цирил, что-то запихивает в карман. Бернард у окна, открывает ставень. Эмиль неподвижно сидит на стуле, лицом к зеркальному шкафу. В комнате еще несколько кресел и старомодный письменный стол. На задней стене картина, изображающая рыцаря, у боковой стены — большая инкрустированная ширма. Одновременно с появлением света вбегает Филиппа, обращают на себя внимание ее распущенные волосы — она явно собиралась причесываться.

Алеш. Я тут проходил мимо, просто так, прогуливался перед ужином и вдруг — крик. Все должны были его слышать. Взбежал по лестнице, открыл дверь.

Цирил. Не постучав?

Алеш (*с оттенком негодования, поражен неуместным вопросом*). Не стану же я стучать, когда вижу, что кто-то нуждается в помощи!

Цирил. Откуда ты узнал, что нуждается?..

Алеш. Он кричал.

Цирил. Откуда ты узнал, кто кричит?

Алеш (*оскорбленно*). Разве нельзя определить по голосу? Как-никак мы все друг друга немножко знаем.

Филиппа. Кошмарный крик! Мне показалось, будто воет животное.

Эмиль (*не двигаясь с места, тоном негодования*). Кто-нибудь из вас хоть слышал, как кричит в предсмертном страхе животное?

Филиппа. Не смейте так о нем говорить!

Эмиль. Когда я испытывал новые гормоны и ассистенты делали инъекции собакам... Никогда я не мог определить, которая из них воет. Боль и ужас способны изменить голос.

Филиппа. Ты отвратителен.

Бернард (*от окна*). Почему отвратителен? Любое событие вызывает ряд ассоциаций. А в определенном возрасте и при определенных условиях мы уже не воспринимаем ничего, кроме собственных ассоциаций.

Алеш. Я открыл дверь — он лежал вот так... (*Непроизвольно отирает руки о штаны.*)

Филиппа. А может, он жив?

Бернард (*от окна*). Никакой надежды. Навеки и абсолютно мертв.

Филиппа (*прикрыв ладонями глаза*). Тогда почему мы все стоим?

Алеш. Я решил — ему только дурно... Кричу: что с тобой, Илья? Тебе плохо, Илья? (*Пауза.*) Не шелохнулся.

Цирил. Да... похоже на инфаркт. (*Алешу.*) Но ведь ты должен был идти через двор, когда услышал крик.

Филиппа. Помолчите хоть немножко, если не умеете иначе выразить сочувствие!

Эмиль. Зато ты выражаешь его сверх всякой меры!

Алеш. Для чего тебе знать, куда я шел?

Цирил. Дело в том, что я все это время стоял у окна. (*Со значением смотрит на Бернарда.*) Подчеркиваю: у своего окна.

Алеш (*изумленно*). Не понимаю, к чему эти подробности?

Цирил. Целых полчаса никто через двор не проходил. Шел дождь.

Бернард. И верно, льет вовсю.

Алеш. Я повторил еще раз: что-нибудь случилось, Илья? И вдруг заметил, как он бледен. И подумал: инфаркт.

Филиппа (*склонившись над мертвым*). В его глазах ужас. Он явно чувствовал, как приближается... конец.

Алеш. Все мы предчувствуем конец. И несчастное животное...

Бернард. Но человек до последней секунды убеждает себя, что он ошибается. Человек думает и потому может себе лгать. В этом, по сути, и заключен главный смысл его способности к мышлению.

Цирил (*спокойно*). Заявляю: хотя шел дождь, на тебе нет плаща. И хотя на тебе нет плаща, ты совершенно сухой.

Пауза, минута полного оцепенения.

Бернард (*у окна*). Льет как из ведра. Не абсурд ли: лежать здесь и даже не знать, что идет дождь.

Филиппа (*всхлипнув*). Еще вчера вечером он был совершенно здоров.

Цирил. Ты хочешь сказать... Сегодня ночью он был еще полон энергии?

Эмиль. Это переходит всяческие границы! Мы тут... Ты тут не в спортзале!

Филиппа (*продолжая всхлипывать*). Почему никто не откроет окно?

Бернард. И впрямь занятно. Дождь. Миллиарды лет льет дождь. А мы?..

Алеш. Такова судьба. Но он был молод, у него были планы... И хотя я никогда не был приверженцем этой его кибернетики, что может подтвердить и Густав... (*Поворачивается к месту, где должен стоять Густав. Раздосадован.*) Почему тут нет Густава?

Цирил. Все это время я простоял у окна. Мое окно — напротив. Тут горел свет.

Алеш. У него уже был собран материал для работы. (*Жест в сторону шкафа.*) Он мне показывал. И тогда — сказал — труд многих людей окажется напрасным. Возможно, он имел в виду (*Густаву — подчеркнуто*) и тебя.

Цирил. Здесь все время горел свет!

Алеш. Наверняка это была бы выдающаяся работа.

Цирил. Обычно люди, готовящие выдающуюся работу, не вызывают у тебя восторга. Я бы даже сказал: скорее ты их ненавидишь. Разумеется, пока они живы!

Алеш (*резко обернувшись*). А как попал сюда ты? Тебе тоже нужно было пересечь двор!

Бернард (*на мгновение отлепившись от окна, подходит к Цирилу, ощупывает его белую силоновую рубашку*). Действительно — совершенно сухая! (*Хочет вернуться к окну.*)

Цирил (*задержав его, ощупывает его рубашку*). И твои дела ничуть не лучше.

Эмиль (*совершенно спокойно*). А я? Почему я? Откуда я тут взялся?

Бернард (*от окна*). Чистейший абсурд, но именно сейчас... сюда идет кто-то чужой.

Алеш. Невероятно! Теперь! Но ведь тут никогда...

Бернард (*безучастно*). Несет чемодан и зонтик. Несколько несовременного вида, вам не кажется?

Алеш (*все еще изумленно*). Вроде бы молодой... (*Уже спокойно.*) Когда-то дочь мне писала... Среди молодежи входит в моду чуть ли не средневековье. Ботинки с задранными носами. И понятное дело — зонтики!

Филиппа. Помолчите, пожалуйста, если не можете придумать ничего путного. Тут мертвый, господа.

Цирил. Действительно. Что-то надо делать.

Бернард (*Алешу*). Ты не хотел бы произнести несколько слов?

Алеш (*польщен*). Почему именно я?

Цирил (*со значением*). Именно ты!

Эмиль (*привстав*). Прошу тишины. Я больше не хочу с вами...

Секундное оцепенение. Эмиль, пристально посмотрев на изображение рыцаря, снова садится.

Алеш (*сложив ладони*). Не хотелось бы произносить речей. Но он был одним из нас. Это был наш человек. Избранный той же волей, что все мы. Он приехал, чтобы здесь сосредоточиться над своей работой.

Пауза. Шаги. Кто-то поднимается по лестнице. В комнате странное оцепенение.

Над большой творческой работой, которой он отдал столько любви. Не могу, говоря о нем, не произнести это слово: любовь. Он был исполнен любви ко всему, что мы называем жизнью. И к нашему народу.

Пауза. Стук в дверь.

К нашим общим стремлениям! Он был словно горячий источник, еще не закипевший, но могучий. Помню...

Ручка двери медленно поворачивается, дверь приоткрывается, входит Йозеф Кан; увидев застывшую группку, снимает шляпу — и тут же сам застывает.

... сколько раз и я в беседах с ним черпал силы и новую решимость для еще более энергичного и самоотверженного труда!

Пока он говорит, остальные медленно поднимают головы и, не двигаясь с мест, наблюдают за Йозефом Каном.

И еще вспоминаю, как однажды, когда мы, сидя за столом, все вместе рассуждали о будущем, которое всех нас ожидает, кажется, ты, Цирил, произнес прекрасные слова... (*Неожиданно прервав речь, Йозефу.*) Вы кого-нибудь ищете?

Йозеф. Простите, я никак не мог... я, право же, не ожидал, увидел свет в окне... Я пришел в такой печальный момент... Разумеется, я никого здесь не знаю... однако примите мое искреннее соболезнование. (*Останавливает взгляд на заплаканном лице Филиппы.*) Мне в самом деле искренне жаль... Вам это, очевидно, причиняет боль.

Филиппа (*подойдя к Йозефу*). А вы пришли... к кому?

Йозеф. Дело в том... не могу понять, каким образом это получилось, но меня выбрали. (*Достает большой кожаный бумажник, из него — старательно сложенный листок, читает.*) «Уважаемый товарищ, мы узнали...» Простите, в такой ситуации это неуместно.

Алеш. Продолжайте, продолжайте.

Бернард (*от окна*). Не существует уместных и неуместных ситуаций. Есть лишь ситуации, которые останутся в нашей памяти или сотрутся из нее.

Цирил (*с коротким смешком*). Ваше появление наверняка останется в моей памяти. Хотя бы благодаря этому зонтику.

Йозеф. Простите, я в самом деле... не знал. (*Прячет зонт за спину, рассеянно читает.*) «Чтобы облегчить ваш труд, который несомненно станет важным вкладом в жизнь нашего общества, приглашаем вас на неограниченное время поселиться в Замке». Странно, не правда ли? Я никогда не подозревал, что когда-нибудь смогу попасть в общество столь значительных мужей... Простите, а тут еще эта неожиданная ситуация... Меня зовут Йозеф Кан. Можете мне не представляться, я всех вас, в общем-то, знаю. По фотографиям. А вас, товарищ (*повернувшись к Алешу*) даже однажды слышал, я тогда был студентом, и вы приезжали к нам... В то время вы еще... прошло не менее десяти лет, вы, понятно, не можете помнить, но для меня это незабываемо. Вы сказали нам тогда: «Художник, как и любой

гражданин, прежде всего боец. А первейшее оружие бойца — оптимизм». И это была великая правда. По крайней мере, тогда... разумеется, с тех пор мы все немного созрели, простите, я понимаю, в такую минуту, когда тут лежит... мертвый...

Густав, до сей поры, укрытый за ширмой, выходит. Йозеф поражен, но остальные не обращают на Густава внимания. Густав одет несколько необычно: поверх клетчатой рубашки наброшен прозрачный полиэтиленовый плащ, на ногах узкие черные брюки и туристские башмаки. Бодрым шагом подходит к постели.

Какой страшный ливень! Что тут произошло? Илья! Мертв?! Инфаркт?

Никто не обращает на него внимания.

Алеш (*Йозефу*). Продолжайте, продолжайте!

Йозеф. Думаю, мне надо... лучше я вас покину. Пойду устраиваться. (*Разворачивает свою бумажку.*) Комната двадцать семь...

Общее оцепенение. Пауза.

Цирил. Покажите, приятель. (*Берет бумажку.*) Комната двадцать семь, второй этаж.

Листок переходит из рук в руки.

Йозеф. Достаточно будет, если вы укажете мне дорогу... Я с детства плохо ориентируюсь. (*Мучительная пауза.*) Хотя... простите, у вас тут другие заботы. (*Поворачивается к выходу.*)

Цирил. Никуда не ходите... Это удивительно, но вы здесь... на месте. Нам не остается ничего иного, как поскорее освободить для вас постель.

Йозеф (*поражен*). Я... не подозревал. Но не могу же я тут... (*Подойдя к постели, впервые склоняется над мертвым.*) Профессор?

Алеш. Неожиданно. Инфаркт. Такой молодой — и инфаркт.

Цирил. Перетрудился. (*Выразительно посмотрел на Филиппу, нагло.*) Он ни в чем не знал меры.

Йозеф. Но не могу же я тут спать!

Алеш. Не беспокойтесь, приятель. Придут уборщицы, наведут порядок.

Густав. Молодой человек, на этой постели спало уже столько...

Бернард. Ощущаете груз минувших столетий? Тут любой из нас...

Йозеф. Но, очевидно, должен прийти доктор... А потом — здесь его вещи!

Густав. Присаживайтесь, присаживайтесь. Мы его унесем. Чего я только в жизни не носил! Раз, когда я был еще подмастерьем, поспорил, что в полночь снесу на спине четыре... Да вы, возможно, меня не знаете. Пожалуй, эта штуковина сказала бы вам больше. (*Достает из кармана футляр, извлекает из него бумагу.*) Как видите, я получил и такое признание.

Йозеф. Да... Действительно... (*Пораженный, смотрит, как трое мужчин безрезультатно пытаются поднять тяжелую зáмковую кровать.*)

Густав (*с самоуверенностью человека, привыкшего давать добрые советы*). Не лучше ли только вынуть внутреннюю часть? (*Йозефу.*) А что вы? Кто вы, собственно, такой?

Густав замечает, что те трое уже вынули внутреннюю часть кровати вместе с мертвым, на миг замирает, потом, тихо напевая траурный марш, медленным шагом следует за процессией.

Филиппа. Почему вы оставили кровать посреди комнаты? (*Выбегает вслед за остальными.*)

Теперь в комнате только Эмиль, до сих пор сидевший неподвижно, и Йозеф, который беспомощно берет свой зонтик, несколько раз его раскрывает и закрывает, потом переносит на другое место чемоданчик.

Эмиль (*медленно, без единого жеста*). Вы журналист.

Йозеф. Я... видите ли, я приехал, чтобы...

Эмиль. Утром заходил ко мне один такой. Фамилии не помню. С ранних лет я старался подчинять свою научную работу интересам... (*Направляет указательный палец к зеркалу, где видит удивленного Йозефа.*) Значит, вы не журналист. Вы хоть когда-нибудь слыхали о моих опытах?

Йозеф. Я... дело в том... в общем-то, да. Давно, когда еще учился в школе. Им был посвящен особый урок. Ваша теория... мы были восхищены. Великая идея, хотя с тех пор прошло уже столько лет... Я часто думал: что вы делали все это время?

Эмиль (*без единого жеста, монотонно*). Все это время?.. Что я делал все это время?.. Да, нынче в моде, особенно среди молодежи, говорить о тех временах с пренебрежением, мол, тогда были нежелательны дискуссии или даже порядочные научные исследования. Нам приходилось укрепляться на ранее добытых позициях. Но и в те времена... Мы не сидели сложа руки... Представьте себе — симпозиум, шестьдесят семь выступающих, и я главный докладчик. А какие аплодисменты! Тогда умели оценить труды, без лишних споров, единодушно! По-человечески. Теперь в моде иные методы... Кибернетические!

Йозеф (*удивленно*). Должен признаться, извините, я не совсем вас понимаю, ведь вы еще прежде, до этого этапа единодушных аплодисментов, занимались научной работой, и ваши труды о ядах... за них мы все еще в ту пору вас уважали. Но потом как-то наша работа, в которую мы, в общем-то, никогда не переставали верить... как-то почти заглохла, хотя вы наверняка...

Эмиль (*встает, тяжело, деревянным шагом проходит мимо Йозефа, явно затронувшего его больную струну*). По-моему, вы чересчур откровенны.

Йозеф. Друзья действительно упрекают меня... но ведь все это было давно...

Эмиль выходит. Йозеф беспомощно осматривает комнату, подходит к ширме, хочет ее отодвинуть. Появляется Филиппа.

Филиппа. Кажется, я тут забыла... (*Быстро подходит к постели, заглядывает в нее, сначала через верх, потом снизу.*) Как вы будете здесь спать, бедняжка?

Йозеф. Не беспокойтесь, я привык. На военной службе мне приходилось...

Филиппа. Нет, нет, пожалуйста, только не о военной службе! (*Ищет под столом.*) Где я его оставила? Наверное, в столовой. Да, конечно! (*Отодвигает стулья.*) Теперь вспоминаю! Именно там, на столе. (*Отодвигает кресло. Вдруг, выпрямившись, застывает.*)

Они стоят, разглядывая друг друга.

Вы на него почти похожи!

Занавес

Картина вторая.
Комната Алеша

Старомодный письменный стол, на нем пишущая машинка, в которую вставлен нетронутый белый лист. Рядом — столик с аквариумом. Алеш, лежа на диване, смотрит в потолок. Чешет грудь. Встает, подходит к аквариуму, берет из мешочка щепоть корма и медленно сыплет в аквариум. Наблюдает за рыбками. Потом возвращается к дивану, собираясь снова лечь, но раздумывает, достает из шкафа мощный полевой бинокль и только после этого идет к дивану, ложится, одной рукой чешет грудь, другой держит бинокль, наблюдая за рыбками. Стук в дверь. Алеш с поразительной быстротой вскакивает с дивана, садится к столу и печатает на машинке несколько букв.

Алеш. Войдите!

Густав (*войдя*). Ах, Алеш! После такого дня — ты не дашь себе покоя!

Алеш. Именно после такого дня. Куда сбежишь, если не к тому, что для тебя — все. Только не виляй, знаю, и ты выдержал сражение.

Густав (*польщен*). Немного поупражнялся в подписях. Но не хочу тебе мешать.

Алеш. Сказать по правде, ты все равно уже помешал. (*Убежденно.*) Я не виноват, стоит скрипнуть двери — и я не сосредоточусь до конца дня. Но ты — сам знаешь — мог бы войти хоть в полночь.

Густав. Приехал доктор. А того молодчика я видел: прячется там внизу, за оранжереей.

Алеш (*пока Густав говорит, несколько раз пересекает комнату*). Вот видишь! А тут еще некоторые... Разумеется, речь не о тебе, но среди нас все больше распространяется цинизм.

Густав. Ты имеешь в виду... Цирила?

Алеш. Хотя бы. Вспомни его замечания! Ты шел через двор — а почему не мокрый? Да и не только это. А его отношение к окружающим... Он как бы взирает на всех сверху вниз! Вспоминаю, как однажды — да ведь и ты там был — он рассказывал историю о священнике, который изнасиловал...

Густав (*хохочет; подойдя к столу, читает напечатанное на листе*). «Марабуру, если бы ты знал, Марабуру!»

Алеш. Такая уж у него позиция. Носится с собой, как с писаной торбой. Я не хотел говорить, но у него это, возможно, прямо в крови! Ты хоть знаешь, из какой среды он вышел?

Густав. Я бы искал причину в чем-нибудь другом. Нам же известно, в какой среде он был все эти годы. Сперва со спортсменами, а потом...

Алеш. Нет... пожалуй, нет, помню его еще до той поры, как я был депутатом... Уже тогда это в нем сидело... Что-то хозяйское... Такие вещи человек просто носит в себе.

Густав. Знаем мы, что он делал с тех пор, как ушел из спорта! (*С невероятным презрением.*) Сочинял параграфы! Ну скажи, для чего параграфы, когда уже царит справедливость?

Алеш. Возможно. Все взаимосвязано. Но я вынужден повторить: такие вещи всегда коренятся в глубоком прошлом... прямо в крови!

Густав. Ты полагаешь, у нас еще не царит справедливость?

Алеш (*испуганно*). Что ты! (*Пауза.*) Да, я чувствую: все — от этих его параграфов. От них все беды... (*Разгорячившись.*) Сам знаешь, ненависть не в моей натуре, по крайней мере — нездоровая. Но эти параграфы... их я просто ненавижу...

Стук в дверь — входят Эмиль и Цирил.

Цирил. Мы с маленькой ночной прогулки.

Эмиль. Доктор сидит в столовой. Едва поздоровался.

Алеш. Почему не придет к нам? Он ведь всегда, как только приезжал, встречался с нами...

Эмиль. Думаю, это дело рук Филиппы. Вы ее не видели?

Густав. Филиппа давно спит.

Цирил. Он хочет знать — с кем.

Эмиль (*резко обернувшись*). Я не позволю... ты... физкультурник!

Алеш (*подчеркнуто*). Мне не нравится, что он сидит там один. Похоже, он специально кого-то ждет.

Цирил. Молодчика мы встретили в коридоре. Ходит тихо, в войлочных тапочках — не услышишь! (*На цыпочках подходит к столу, читает.*) «Марабуру, если бы ты знал, Марабуру!»

Алеш (*взволнованно*). Но... возможно, он подглядывает... Возможно — эти двое... (*Встает, несколько раз в волнении пересекает комнату.*) Нет, нет, простите... Я не справился с нервами! (*Садится.*)

Эмиль (*неожиданно*). Что за речи... что за тупость... Я единственный из вас что-то собой представлял. А взгляните на меня! (*Вытягивает руки вперед, точно слепой. Руки дрожат.*) Участник конгресса — ныне участник замковых безобразий, раб недоучек!.. Но теперь конец! Я еще могу вырваться из этих стен! Потому что я... (*Стучит себя по лбу.*) Требую тишины! Не нужна мне ваша унаследованная от дедов слава! В этот момент... я решился... Возвращаюсь к нормальной жизни!

Густав. Какой трудный день. Уже почти полночь — а мы не спим. И совсем недавно — мертвец. Вспоминается случай: это было тоже в полночь, когда я еще был подмастерьем. И поспорил, что донесу четыре...

Эмиль (*уже спокойно*). Ненавижу эти лица, эти речи, Филиппу, всех вас. И его ненавидел. Эк он сразу набросился на нее, точно я пустое место. Если б мог, я бы его еще раз... (*Сжимает кулаки.*)

Общее оцепенение.

Ухожу, немедленно ухожу! (*Встает, но идет не к двери, а к столу. Читает.*) «Марабуру, если бы ты знал, Марабуру!» (*Возвращается в кресло.*)

Входит Бернард.

Бернард (*направляется прямиком к окну*). Туман, тишина. Ничто не шелохнется. Когда-то, помните, мы сходились и в дождь, собирались там, под окнами... А теперь — ни души. Мы тут, словно волчья стая.

Густав. После такого дня просто необходимо опереться о чье-нибудь плечо. Мы убедились в этом и...

Цирил (*резко*). Ты что-то хотел сказать?

Густав (*испуганно*). Нет, нет, ничего!

Бернард. Он хотел сказать: мы убедились и на примерах из природы. Взять хоть травяную вошь...

Густав. Как это? (*Пауза. Смеется, точно что-то понял.*) Ах, вот оно что...

Бернард. Я говорил с доктором. (*Мгновенное оцепенение.*) И молодчик тоже не спит. Жжет свет. Наверно, устраивается. Как тот. Еще и насвистывает. Как тот.

Всеобщее оцепенение, только Бернард непринужденно подходит к столу.

(*Читает.*) «Марабуру, если бы ты знал, Марабуру!» (*Возвращается к окну.*)

Цирил. Отвратная ночь! Хоть бы отыскалась какая-нибудь бутылка...

Алеш. Но это ведь может означать... А что он насвистывал?

Бернард. Я бы сказал, это... (*насвистывает*) свадебный марш... (*Снова насвистывает.*) Пожалуй, из «Лоэнгрина».

Цирил. А доктор сидит и ждет. Мы тут... он там... а молодчик...

Густав. А молодчик шастает по коридорам!

Алеш (*настойчиво*). Он действительно насвистывал именно это?

Цирил. Повторяю: должна найтись какая-нибудь бутылка.

Алеш. Вот что я хочу вам сказать. Не нравится мне, что он насвистывает именно это. Помню, еще в войну, не сердитесь, приходится вспоминать: шеф нашего... вернее, вражеского гестапо, мы звали его Ганс, когда женился, экий проходимец, на его совести было столько наших жизней... Так ему играли (*драматическая пауза*) тот же самый марш!

Густав. Но... это могло бы означать... Помните момент, когда он здесь появился? Что, если он подослан? Такое мы уже однажды пережили — появляется человек... Мы думали — случайно, а оказалось — подослан.

Эмиль. Не нравится мне все это. Столько интереса ко всякой ерунде! Ничего себе — насвистывающий пастушок! Замок — это традиции. Под его сводами не положено свистеть!

Бернард. На определенной стадии уединения человек подвержен галлюцинациям. Можно или продолжать такую жизнь и находить в одиночестве наслаждение и даже некую систему добра... а можно поддаться ничем не объяснимому ужасу. Зачем вы себя терзаете? К чему этот вечный бой, интриги, актерство? Зачем ненавидеть и убивать? Все это уже давно утратило смысл.

Стук в дверь. Общее оцепенение. Алеш быстрым шагом подходит к двери, открывает. Входит Доктор.

Доктор. Извините, что помешал. У вас тут наверняка важная беседа.

Алеш. Ах, пан доцент, откуда вы? Как нужны вы были вчера!

Доктор. Да. Я слышал и даже видел.

Алеш (*остальным*). Теперь передо мной проблема, сами знаете какая. Это как родовые схватки. Пока не рожу... (*Прерывает себя.*) Садитесь, пан доцент!

Доктор. Я действительно не хотел бы мешать.

Алеш. Сказать по правде, вы все равно уже немного помешали. Но вы — сами знаете,— вы могли бы прервать нашу беседу хоть в полночь.

Доктор (*изумлен*). Нет, очевидно, я все-таки здесь лишний. Я только хотел обратить ваше внимание на тот факт... Я заполнил свидетельство о смерти.

Оцепенение.

Цирил. Ах! Это был инфаркт?

Доктор. И еще я желал бы обратить ваше внимание, хотя, конечно, вы не должны придавать этому...

Цирил (*удрученно*). Значит, инфаркт! Тридцать шесть лет — и уже инфаркт!

Доктор (*с мягким упреком*). Однако это не первый случай.

Алеш. Совершенно верно... Мы слишком перенапрягаемся. Порой и я это чувствую... вот здесь. (*Дотрагивается до груди.*) Так и сжимает.

Доктор. Вы должны меньше утомляться. Ведь ваши жизни принадлежат не только вам! Однако хоть вы и не обязаны придавать этому значения, я хотел бы вас предостеречь...

Цирил. Возможно, были какие-то трудности с... формулировкой?

Доктор. Нет, разумеется, нет. Но вы, наверное, знаете — при всем уважении к Замку или, точнее, именно ради него, свидетельства о смерти теперь выдает, так сказать, специальная комиссия... А потому я бы...

Густав (*оживленно*). Но это же прекрасно! Мы не умели достойно завершить нечто столь ответственное, как жизнь человека! Скажу прямо: доктор, если вам в вашу комиссию нужен будет еще один член... я уже подписывал документы такого рода.

Доктор. Я только хотел вас предупредить... думаю, это мелочь, но кое-кто мог бы употребить ее и во зло, особенно если учесть, что речь о таком отчетливом инфаркте...

Эмиль. Где Филиппа?

Цирил. Еще раз повторяю, в такую минуту... Найдется тут, наконец, бутылка?

Алеш (*поколебавшись, открывает буфет, из батареи бутылок берет одну; торжественно*). Ваше здоровье, пан доцент, простите, что не могу предложить чего-нибудь получше, вы должны понять нас, непьющих! (*Разливает вино по миниатюрным рюмкам.*)

Доктор. Я принимаю это как награду. Позвольте чокнуться с вами... и с вами... со всеми... однако я действительно больше не смею вас задерживать, это было бы грешно, я не хотел бы портить вам настроение... У вас тут так красиво, уютно!

Алеш. Вот именно, пан доцент. Трудимся до седьмого пота. Взгляните, у меня новые живородящие рыбки, не желаете парочку? (*Торжественно.*) Я вывел их специально для вас, доктор!

Цирил. Свидетельство о смерти уже оформлено?

Доктор. Разумеется. Однако я хотел бы поделиться с вами кое-какими сомнениями...

Цирил. Так значит... все уже завершено.

Доктор. Конечно. Прошу вас, не придавайте моим словам значения...

Цирил. Итак... (*Встает.*) Мне жаль несчастного парня. Прошу вас — вспомним о нем в эту минуту. (*Знак головой.*)

Все, кроме Эмиля, встают, на миг застывают с поднятыми рюмками и вновь садятся.

Доктор. Благодарю вас. Я всегда рад, когда представляется случай заехать сюда. (*Оглядывается по сторонам.*) В этих стенах есть что-то необычное, только здесь сознаешь, насколько может возвыситься человек. Но именно здесь я всегда напоминаю себе и об опасностях, которые подстерегают столь хрупкий организм, каковым является человек...

Бернард (*от окна*). Доктор хочет сказать, что на шее умершего обнаружены синяки.

Всеобщее оцепенение.

Доктор. Вот это вы напрасно. Я не стал бы формулировать в столь сильных выражениях.

Цирил. Но свидетельство уже отослано?

Доктор. Будьте спокойны, я...

Цирил. Так значит — все завершено!

Доктор. Несомненно. Осталась, собственно, ерунда... Я, конечно, понимаю, бывают некие обстоятельства в личной или общественной жизни, порой вынуждающие к шагам, о которых мы позднее сожалеем. А сожалея, мы должны пребывать в безусловном стремлении в дальнейшем их избегать.

Алеш. Но, господин доцент, человек реагирует на ситуации, а не на стремления.

Доктор (*кланяясь, примирительно*). Вот, собственно, и все... Прошу вас, извините, если помешал, и пусть мой приход не вызовет у вас никакого беспокойства. (*Уходит.*)

Густав. Однако он... он нам угрожал?!

Бернард. Доктор в какой-то мере идеалист. Жаль, что некоторые неспособны его понять.

Алеш. Извините, но с нас уже, пожалуй, хватит ваших поучений. (*Встав, кричит.*) Такого здесь в ночные часы никогда не бывало! (*Снова садится.*) Прошу прощения. Я немного перетрудился. А тут еще эти события!

Цирил (*торжественно*). Друзья! Вы нервничаете. А кое-кто и вовсе паникует. Не забудем, что мы тут не для того, чтобы чего-то бояться, а чтобы выполнять свое предназначение. В нас верят. Больше спокойствия, друзья!

Алеш (*с облегчением*). Да, да, именно так... Все будет как прежде! (*Берет бутылку, идет от кресла к креслу, наливая. Вдруг останавливается перед пустым креслом.*) Кого-то не хватает!

Цирил. Мертвого.

Алеш. Ах да!..

Бернард. Здесь тот молодчик... Почему никто его не позвал?

Эмиль. Потому что... (*встав*) может, все-таки есть на свете место, где мы не обязаны сидеть с кем попало...

Алеш (*Эмилю*). Разумеется. (*Остальным.*) Он прав, но с другой стороны, прости: мы вроде бы должны поддерживать молодых, привлекать, пока их души чисты.

Густав. Да, и еще потому, что мы не имеем права забывать, в какой момент он явился. (*Оглядывает остальных.*)

Алеш. Как же, как же... пришел со своим зонтиком... Да впридачу этот... «Лоэнгрин»... Но, пожалуй, именно пока его душа... (*Пауза.*) Такого еще никогда не бывало — мы всегда знали, что думать и что делать!

Цирил (*встав, подходит к пустому креслу*). И правда... Этого я не люблю. Незаполненных мест. Хотя в общем-то... интервалы можно сократить...

Густав. Надо бы его... привлечь на свою сторону.

Эмиль. В таком случае... (*Встает.*) Мне стыдно, стыдно! (*Уходит.*)

Густав. Иначе мы этого мальчишку не раскусим. (*Цирилу.*) Сходим за ним?

Густав и Цирил выходят.

Бернард (*от окна*). Погасил. Собирается спать. Впрочем, я думаю — зря мы стараемся. Все равно время работает... против нас. (*Выходит.*)

Алеш (*прошел мимо пустых кресел к столу, с удивлением читает*). «Марабуру, если бы ты знал, Марабуру!»

Занавес

Картина третья.
Замковая столовая

Длинный стол; вокруг него сидят все жители Замка. Еще несколько столиков — пустых.

Густав. Должен признаться, мне нигде не доводилось есть такие фрикадельки, как здесь.

Алеш. Я бы согласился с тобой, не будь у меня одного воспоминания. Это было в пору, когда я еще депутатствовал. Пригласили меня как-то колхозники из моего избирательного округа, председатель там был этакий детина — косая сажень в плечах, явился за мной прямо в парламент: поехали, мол, Алеш, не пожалеешь, будет убой скота! Тогда депутаты еще ездили к избирателям. Я вызвал машину — и через два часа мы были на месте. Вот где я ел самые лучшие в моей жизни фрикадельки!

Густав. Тогда вообще лучше жилось. Больше работы, больше собраний, зато потом... Помню, раз я ночью показал себя: поставил настоящий рекорд, причем без всяких нынешних машин, одними руками — на следующий день в мою честь был товарищеский ужин до самого утра, с песнями! И с какими песнями!

Цирил. Хорошо тогда было! Вот только цензура на все, что касалось женского тела.

Филиппа. А вам лишь бы позволили пялиться, когда раздевается женщина!

Алеш. Дочь мне писала, что теперь даже у нас это можно видеть.

Густав. Публично?

Алеш. Публично, правда, для приглашенных... Сами знаете, я не из каких-то этаких... понимаете, что я имею в виду, но тут мы чуточку перегибали палку — в женском теле есть особая эстетика. Это признавали даже древние греки.

Бернард. Даже древние неандертальцы.

Эмиль. Когда я проходил под окнами этого молодчика — он насвистывал.

Цирил. Я слышал, в Париже бывают такие представления: на сцене лежит голая женщина, и на нее напускают... обыкновенного пса!

Филиппа. Какое безобразие!

Цирил. Это может быть занятно.

Эмиль. Он насвистывал свадебный марш. Из «Лоэнгрина».

Цирил. Или вот: на оттоманках лежат семь девиц, вроде как одалиски, на сцене появляется негр — вроде султан... Или, говорят, в Вене, в какой-то неприметной улочке, неподалеку от Пратера, есть заведение... (*Неожиданно умолкает.*)

Входит Йозеф Кан, в коротком пальто, с зонтиком. Зонт оставляет у двери и, отвесив глубокий поклон, садится за отдельно стоящий столик. Тишина становится невыносимой.

Алеш. Сейчас я бьюсь над решением одной проблемы — ношу ее в себе... быть может, уже лет двадцать, и никак не оседлаю! Это те трудности, которые никто не оценит. Люди видят готовые плоды твоих трудов, их интересует, сколько ты за них получишь, а сколько лет ты носил их в себе... (*Неожиданно Йозефу.*) Однако, дружище, отчего вы не сядете с нами?

Йозеф. Большое спасибо. (*Вскакивает.*) Не знаю, я не хотел бы мешать, вы, очевидно, привыкли к другим разговорам... А я человек банальной мысли. Я тут действительно... по ошибке. И не хочу быть назойливым.

Алеш. Но теперь вы один из нас. (*Встает, немного отставив стул.*) Нам необходима молодая кровь. (*Невольно отирает ладони о брюки.*)

Йозеф. Благодарю вас. Вы очень добры. Тогда я позволю себе... (*Переносит свой стул.*) Но, пожалуйста, не прерывайте из-за меня беседу...

Алеш (*торжественно*). Да, да. Думаю, вообще пора нам перейти на «ты».

Алеш кивает официантке, та ставит перед Йозефом рюмку вина.

Итак, за то, чтобы ты обрел среди нас, так сказать, больше, чем родной дом!

Все, кроме Эмиля, встают.

Йозеф. Благодарю вас. (*Изумленно смотрит на Эмиля, продолжающего спокойно есть.*) Это великая честь для меня и, уверяю вас, я постараюсь оправдать ваше доверие...

Эмиль. Случались времена, когда попасть за этот стол было не так-то просто.

Алеш (*со вздохом*). Это было давно.

Эмиль. Не так давно, чтобы совсем забыть. Но мы теперь перегибаем палку. Во всем.

Густав. Сегодня мы равны. Что бы там ни было.

Алеш. Разумеется. У одного уже много заслуг, другой только делает первые шаги, но все мы приятели, все на «ты», никто не запирает двери... Хотя, дружище, на месте, где ты сидишь, сиживал сам... Короче, сегодня мы и его оцениваем по-иному...

Бернард. А до него здесь сиживал сам князь Шварценберг, а еще раньше — паны из Вельгартиц, а до них... но не будем поминать умерших.

Филиппа. Да. Последним тут сидел Илья.

Пауза.

Алеш. И еще вот что, Йозеф. Мы принимаем тебя в свой круг, но при этом знаем, что и ты, и мы находимся здесь не по своей прихоти. Этот замок — место, где еще недавно сиживали они, наши заклятые враги, пившие кровь народа, теперь принадлежит этому народу, и народ лишь одолжил этот Замок нам во временное пользование с условием, что мы тысячекратно воздадим ему за доверие. Ты наверняка спрашиваешь себя, как мы это сделаем? Это место, Йозеф, бывало местом кутежей и разнузданных гнусностей, на какие способен только господствующий класс. Мы же обязаны превратить его в место высокой чести. В башню высокого духа, в место служения правде. И если хоть один из нас всего лишь на минуту, на какую-то долю секунды захочет предать эти высокие цели... (*Размахнувшись.*) Мы вышвырнем его, как собаку!

Йозеф (*растроганно*). Я очень рад... Вы все такие милые. (*Пристально смотрит на Эмиля.*)

Филиппа. Играешь в марьяш, Йозеф?

Йозеф (*удивленно*). В марьяш? Здесь?

Филиппа. Или в черную кошку. Как-то ведь надо убить вечер.

Алеш (*быстро*). Филиппа просто... у нее здесь нет никаких задач.

Цирил. По крайней мере — задач государственного значения.

Йозеф. Да, да, понимаю, с тобой — с превеликим удовольствием, но я предполагал... у меня запланировано... по вечерам я обычно...

Филиппа. Успеешь. Илья тоже сперва не хотел. А потом привык.

Эмиль. Дорогая, когда говоришь о профессоре... не кажется ли тебе, что сразу же после его смерти...

Филиппа (*встав, кричит*). Хорошо! Я иду читать! (*Снова садится.*)

Йозеф (*встает*). Друзья, если я смею так вас называть, я еще недостаточно горячо поблагодарил вас за милую встречу. Я удостоился великой чести сидеть с вами... Хотя я ничего, до сих пор ничего не совершил. Пожалуй, единственное, что меня извиняет,— мой возраст, и еще — хоть и негоже за что-то прятаться — наша эпоха, война, она пришлась как раз на мои школьные годы, и это немного помешало нашему — вернее моему — образованию. В послевоенные годы пришлось все забыть и учиться заново. Но потом оказалось,то, чему меня научили, надо еще раз забыть, так что я вообще-то кажусь моложе, чем на самом деле. (*Пауза. Эмилю.*) Я понимаю, вы, очевидно, не слишком мне доверяете. О нас говорят... о нас принято думать, будто мы не уважаем авторитеты... Но, с другой стороны, именно благодаря нашей молодости и пройденной нами школе мы научились уважать высокий интеллект, а также тех, кто, как вы... Я вспоминаю покойного профессора... Простите, но это был и его девиз: «У нас нет иной веры, чем вера в разум». И потому...

В течение речи Йозефа все пили и ели, но при упоминании об Илье — застывают.

Вижу, я злоупотребляю вашим терпением... и еще я хотел сказать, что то, как вы меня приняли... Никогда не ожидал ничего подобного. Итак, позвольте выпить за вас и за ваш труд! (*Несколько неуверенно поднимает рюмку.*)

Никто не шелохнулся, только Филиппа вдруг начинает аплодировать.

Филиппа. Прекрасно сказано!

Йозеф (*все больше приходя в замешательство*). Вы ко мне... Вы очень ко мне добры, но вижу, я уже действительно злоупотребил... простите... Я пойду. (*Отодвинув стул, неуверенно идет к двери.*)

Филиппа. Тут мрачно. Почему никто не зажег свет? (*Встает, идет к двери.*)

Эмиль. Филиппа!

Филиппа, даже не оглянувшись, идет за Йозефом.

Так я и знал! (*Ударяет кулаком по столу.*)

Алеш. Какое сходство, даже в манере говорить! Вы заметили? Чуточку нараспев. И открытость.

Густав. И искренность.

Алеш. Искренность — и мое свойство. «У нас нет иной веры, чем вера в разум!» Это я уже где-то слышал.

Густав (*с готовностью, трагическим тоном*). Это были слова Ильи.

Алеш. Я слышал их намного раньше. (*Говорит таким тоном, точно хочет сказать: это слова наших врагов.*) И упоминание об умершем... просто бестактно... эдак-то, за обедом...

Бернард (*встав, идет к окну*). По-моему, вы придаете его словам слишком большое значение. Боюсь, он вашим — гораздо меньшее.

Оцепенение, все встают.

Вы ему смешны, друзья!

Эмиль. С этого всегда начинается. Зачем вы пригласили его к столу? Кто знает, что он вообще за птица? Что у него за душой?

Густав. Накопит силенок — и глядишь... (*Пристально смотрит на Алеша.*) Будет сидеть там... (*Показывает на место Алеша.*)

Цирил. Хотел бы я знать, имеет ли он привычку подслушивать под окнами.

Общее оцепенение.

Занавес

Картина четвертая.
Комната в Замке —
как в первой картине

Йозеф входит в свою комнату, снимает пальто, вешает его в шкаф, потом, о чем-то вспомнив, подходит к ширме, пытается ее отодвинуть.

Стук в дверь.

Йозеф. Да!

Бернард (*войдя*). Я видел, как ты шел через двор.

Йозеф. Верно. Я почти час гулял по парку. Взобрался на скалу — какой вид, какое спокойствие! Наверное, о таких местах говорят: край, навевающий покой. Здесь я впервые это увидел. Странно, до сих пор я не знал, что такое настоящий покой. Дома... вообще-то подлинного дома у меня нет, сестры целый день слушают радио, их мужья потише, но временами они устраивают дебош... правда, не чаще чем раза два в год, а тут еще дети, я их, конечно, понимаю, но душевному покою это не способствует. А здесь, мне показалось, здесь так легко думается...

Бернард. Парк прекрасен, если ты успел заметить, в его конце — вольер, там живут грифы и горный орел, а внизу у реки — оранжереи, на прошлой неделе туда уже перенесли пальмы. Я посещаю их ежедневно. Остальные предпочитают играть в карты, смотреть телевизор, писать письма, добывать деньги. (*Пренебрежительно.*) Для чего? Любить, ставить опыты, вести споры, писать книги, ездить за границу, дискутировать... А оглянешься — за твоей спиной, как верстовые столбы, стоят твои дела, обозначая потерянное время. Часы отсчитывают твой век, приближая к концу. Но если твое время пусто — нет в нем и верстовых столбов. Ничтожный, окруженный сплошным ничтожеством, ты сливаешься со временем, и в этом можешь ощутить благо, словно уже погрузился в нирвану.

Йозеф (*удивленно*). Это... звучит как-то непривычно, но, кажется, я не совсем тебя понимаю.

Бернард (*ведет Йозефа к окну*). Иди сюда. Видишь, окно напротив, письменный стол, за которым никто не сидит. Это комната Алеша. А сам он — лежит. И так работает уже пять лет, а может — и дольше... У нас с ним одинаковая философия, только он стесняется в этом признаться. Делает вид, будто остался тем же, каким был. Но жить в Замке и не меняться — невозможно.

Йозеф. Но это... как-то... я бы сказал... почти ужасает...

Бернард. Привыкнешь. А когда-нибудь оценишь возможность иметь в мире еще один мир — нереальный. Я понял это слишком поздно. Тоже ставил верстовые столбы. Укреплял их. Сделал одиннадцать тысяч выписок из четырех авторов. Это выглядит ничтожно, в действительности же это означало: с каждой четвертой странички по одной цитате. Работа требовала такого усердия, что меня избрали академиком — в двадцать восемь лет! Самый младший из академиков континента! Но потом пришло разоблачение старых, уже привычных разоблачений, и все утратило смысл. Я понял: вечность недостижима, конечность — очевидна. (*Опомнившись.*) Разумеется, не все реагировали одинаково. Есть и примеры активной деятельности. Взять хоть Цирила. Он уполномоченный по ликвидации памятника... Правда, самого памятника уже пять лет как не существует.

Йозеф. Все это так... интересно...

Бернард. Привыкнешь. Привыкнешь, и тебе тут... понравится.

Йозеф. Да, конечно, ведь у вас... красиво. (*Поглаживает оконную раму.*) Сегодня утром, когда я проснулся... такой вид — не оторвешься. И даже сами окна... Никогда я не видел таких прозрачных стекол. Хоть я и не философ, но когда стоишь у окна и просто так смотришь на воздух или на дождь...

Бернард (*застывшим взглядом смотрит на Йозефа*). У каждого свои привычки. У тебя тоже. Что ты, к примеру, делаешь, когда приезжаешь на новое место? (*Покинув окно, переходит в центр комнаты.*) Есть такие люди, что встанут у дверей и ждут. Набираются храбрости, чтобы войти. Некоторые даже возвращаются. Не уверены, что пришли в подходящий момент. Это и твой случай. (*Пауза.*) Я так и думал.

Входят Густав и Алеш

Густав. Ага, попались заговорщики!

Алеш. Мы вернулись. Мне пришло в голову: прежде чем скрыться в своей кузнице, дай-ка зайду к Йозефу, спрошу, что новенького на свете.

Йозеф (*удивленно*). На свете?

Бернард. Он имеет в виду: там, где время течет нормально.

Йозеф. Боюсь, я не совсем тебя понял.

Бернард. Ну, за стенами Замка.

Алеш. Говорят, там уже ездят новые трамваи?

Густав. Мы тут придаем этому большое значение.

Алеш. Наверное, ты и сам слышал: о нас говорят... ясно, это к тебе не относится — будто мы тут отгородились от мира. Но нам просто не хватает времени. Столько работы, и в конце концов... жизнь — всюду жизнь, а здесь хоть есть возможность сосредоточиться, свежий воздух, люди... Нигде я не встречал столько прекрасных людей. Прими во внимание: садовник, управляющий вольером, рабочие, которые кормят животных, речные сторожа, управляющий Замком, библиотекарь, истопницы, повара, дорожные рабочие, официантка, управляющий оранжереями, шоферы, лесники, не говоря уж о таких людях, как, например, (*торжественно*) Густав! Потому что он — великолепный пример человека, соединяющего в себе все... Я рад, Йозеф, что теперь здесь и ты, что я буду иметь возможность ближе узнать тебя. Твои привычки. Какой ты — медлительный, скромный или, наоборот, любопытный? Откуда ты явился?..

Йозеф (*с готовностью*). Да, да, понимаю. Ты очень добр, что интересуешься. Я уже тут кое-что Бернарду... Жил обыкновенно. Маленькая комнатенка, в ней только одна особенность — отсутствие окна. Не знаю, можете ли вы себе представить, но там только крошечный вентилятор... (*Подходит к окну.*) Проснешься ночью... (*Закрывает ставень.*) Полная тьма!

Сцена погружается во тьму.

Алеш (*кричит*). Что это значит? (*Потянув за шнур лампы, зажигает свет.*)

Йозеф (*в смятении*). Я только хотел... простите... чтобы вы лучше могли себе представить, каково мне теперь...

Алеш (*крайне взволнован*). Йозеф, я тебя не понимаю. Какие номера! Мы ведь пришли как твои гости, как друзья, а ты... Закрываешь ставни!

Йозеф. Но ведь я все равно сразу бы их открыл. (*Раскрывает ставни.*)

Алеш. Боюсь, ты принесешь сюда какие-нибудь привычки... Даже подумать страшно, в какой момент ты появился...

Входят Эмиль и Цирил, оба в костюмах для тенниса.

Цирил (*в руке ракетка*). Вольно, друзья, вольно!

Эмиль. Пришлось поохотиться на змей. Яды кончаются.

Алеш. А результат?

Цирил. Как обычно.

Алеш (*Эмилю*). Замечательно! Я тебе почти завидую. Ты делаешь это с такой легкостью. Просто идешь в лес. (*Со вздохом.*) А я...

Эмиль. Где Филиппа? Почему все здесь?

Бернард. Ты тоже.

Цирил. Весь секрет в самóм этом месте. Оно притягивает.

Эмиль. Опять за свое. Я не вынесу. Иду в лабораторию. (*Садится на стул напротив зеркала.*) Я от вас устал.

Йозеф (*Эмилю, с теплотой в голосе*). Вы очень добры, что зашли ко мне... Я знаю, вы относитесь... наверное, я был немного неуклюж... но меня ваша работа с ядами... очень интересует, и если бы когда-нибудь вы пригласили меня в свою лабораторию...

Эмиль. В мою лабораторию никто не смеет войти.

Алеш. Пойми, Йозеф, он хранит там смертоносные яды!

Густав. Это страшный яд. Стоит прикоснуться...

Бернард. У него в подвале только чучело куницы, микроскоп да бутылка спирта, если он его еще не выпил.

Общее оцепенение.

Бывали и яды. Но и в Замке приходится зарабатывать на жизнь.

Эмиль (*встав, Бернарду*). Убийца. А еще притворяешься философом! (*Садится.*)

Алеш. Ну и что? Бывают ученые и без лабораторий.

Бернард. А еще больше ученых — без научных достижений. Каждый, кто вступает в эту большую лабораторию, для простоты обозначим ее буквой «Z», полон желания перестроить мир. Но однажды он поймет, что хоть мир и меняется — в этом нет его заслуги. Кто посмеет улечься на обе лопатки и объявить: друзья, я забрел сюда по ошибке, удаляюсь, закрываю за собой дверь и никогда больше не посмею войти.

Алеш (*глядя на Йозефа*). Эмиль перетрудился. Все мы перетрудились. Только он, наш счастливый юноша, еще полон сил.

Йозеф. Вы ко мне... очень добры. Но скажу честно, я сегодня как-то... Слишком много впечатлений и эта обстановка... Я почти устал. Пожалуй, я бы... (*Цирилу.*) Вижу, и вы... немного занимаетесь спортом, я даже заметил в вашей комнате... Если вам не трудно... я ничего такого не захватил... из спортивного инвентаря, я бы позволил себе попросить у вас хотя бы... с меня хватило бы и обыкновенной скакалки...

Общее оцепенение.

Но, разумеется, если она вам нужна, я могу обойтись... (*Разводит руками.*) И к тому же здесь такие прогулки...

Алеш (*удивленно и взволнованно*). Но, Йозеф, ты говоришь, ты рассуждаешь, точно... Нет, не могу выразить... (*Поражен.*) Йозеф, ты подозрителен!

Густав (*угрожающе*). Точно он здесь чужой. Мы тут испокон веку привыкли думать и поступать одинаково.

Йозеф. Пожалуй... Очевидно, произошло недоразумение. Но даже если так, я мог бы уехать.

Йозеф ищет зонт, но его уже схватил и спрятал за спину Густав.

Мне тут в общем-то нравится, но я, безусловно, еще не заслужил такой чести... (*Идет к двери.*)

Цирил (*преграждая ему путь*). Вспоминаю, как ты здесь появился. С минуту постоял перед воротами. Ты любопытен. Осматривал Замок. Чудесная ориентальная готика,— сказал ты себе. Ты еще колебался. Странное чувство: впервые вступить в Замок. Но потом ты осознал, что идет дождь, и быстро вошел в ворота, с чемоданчиком и раскрытым зонтом. Во дворе остановился. Увидел освещенное окно — возможно, только полосу света.

Пока он говорит, все, кроме Эмиля, как завороженные, подходят к Йозефу ближе.

Правда, ты мог бы и сразу подойти к лестнице. Но ты был тут впервые, чувствовал себя неуверенно и потом — что-то услышал и тебя заинтересовало, что происходит там, в доме. (*Кричит.*) Ты здесь подслушивал! (*Пауза, снова кричит.*) Кем был твой отец?

Йозеф (*изумленно*). Мой отец был землемером.

Цирил. Так я и знал!

Густав. Наконец-то нам все известно!

Бернард. Время не остановилось. Мы еще только оплакиваем отцов, но уже появились на сцене сыновья.

Алеш. Признаюсь, то, что я тут слышу... (*Положив руку на сердце.*) Я не виноват, что я такой, каждый раз поверю в человека, а потом — такая боль и разочарование! Боюсь, Йозеф, при таких обстоятельствах я просто не смогу тебя посещать. (*Идет к двери, ждет, когда остальные последуют за ним.*)

Эмиль (*привстав*). Прошу тишины! Я... я объездил четыре континента. На мою лекцию в Кембридже явилось восемнадцать профессоров, девяносто доцентов... А теперь я среди пастухов, физкультурников и сыновей землемеров!

Цирил. Молодость жестока и бесстыдна. Однако я хотел бы призвать вас к пониманию и великодушию. (*Йозефу.*) Выше голову, приятель! Несмотря на это или именно благодаря всему этому ты можешь быть одним из нас.

Все выходят.

Йозеф, пораженный, подходит к окну, запирает и отпирает ставень, потом быстро подходит к двери, берет зонтик, кладет его рядом с чемоданом. Входит Филиппа.

Филиппа (*тихо*). Ты уже один? Ты, кажется, расстроен?

Йозеф (*испуганно*). Вовсе нет! Я как раз собирался... работать.

Филиппа (*взглянув на чемодан и зонтик*). Тебе уже нельзя верить. Ты уже одну ночь переспал в замковой постели. (*Подойдя ближе.*) Но еще пахнешь свежим воздухом... До чего хочется снова попасть туда... на свежий воздух...

Йозеф (*изумленно*). Ты... ты не можешь отсюда уйти?

Филиппа (*резко*). Отсюда не уходят. Отсюда разве что уезжают на катафалке. С венками. (*Оборвав себя, уже спокойнее.*) Я тут не одна.

Йозеф. Вот именно. Может, ты не хочешь об этом говорить, но почему и он... мне не кажется, что он здесь счастлив, что сделал здесь много интересного и нового. А ведь...

Филиппа. Да. Мы ловили змей. Великое счастье — ездить, пробираться через джунгли, вслушиваться в такое славное шипение змей... Потом, как известно, настала эта эпоха. Он говорил: лучше переждать. Потому-то мы и приехали сюда — тут ждалось легче. Тут спокойно. Вот только журналисты мешали. (*Опять с интимной откровенностью.*) Он думал, журналисты ездят ради него, а им просто велели ездить в Замок. Когда они с ним говорили, то смотрели снизу вверх — и это его тешило. Но все равно — он не замечал, но я-то все замечала — они смотрели точно сквозь него на Замок, на эти кирпичные стены, на высящееся над ними прошлое, на окаменевшую былую славу... Я спрашиваю: почему? Что их так привлекает в этом Замке? (*Опомнившись.*) Никто не хочет мне ответить. Отчего ты молчишь? Там еще ездят старые трамваи?

Йозеф (*изумленно*). Нет. Их уже сняли с производства.

Филиппа. Я любила ездить на площадке. Еще когда ходила в школу. Порой мне кажется, что в воздухе уже не хватает воздуха. (*Молчание Йозефа заставляет ее нервничать. Встав, она стучит в стену.*) Собственно говоря, мы соседи. Хоть у нас и нет общей двери.

Йозеф. Нет общей двери?

Филиппа. Тебе уже обо мне докладывали? И ты всему веришь? (*Пауза.*) Это ты еще не можешь понять. Вечно здесь! Когда уже не хочется ни читать, ни играть в карты или слушать одни и те же разговоры... А потом — тишина, тревога, которой веет из сада, от портретов мертвых по стенам, от старых шкафов и ширм... Тут есть только прошлое, прошлое живых и мерт-

вых. Не знаю, возможно, так было всегда, но сегодняшнее прошлое живых — это ужас...

Йозеф вскакивает, отодвигает ширму, из-за которой в первой картине вышел Густав, видит дверь, в точности такую же, как главный выход. Она заперта. Йозеф пытается повернуть ручку, потом на несколько шагов отступает. Поглядывает больше на дверь, чем на Филиппу.

Филиппа (*очень взволнована — видно, что в своем одиночестве порой ей хочется перед кем-нибудь исповедаться, испытать какое-то чувство*). Да, я их любила... а что мне было делать? Потом, когда-нибудь потом я протягивала руку, хотела, чтобы меня обняли, прикоснулись, но точно взывала к пустоте. Точно любила пустоту — и она начинала переливаться в меня. Я лежала и ждала, не возникнет ли во мне любовь, или наслаждение, или хотя бы благодарность. Нет, одна пустота. Я говорила себе: да ведь вы небесные жители, вы пусты, как небо, сквозь вас дует ветер, вы можете быть всем, а можете и вовсе не быть! (*Встает, подходит к Йозефу.*) Ты не такой, ты еще пахнешь дымом...

Йозеф (*отступив на несколько шагов, вдруг бросается к двери, несколько раз бешено крутит ручку, дверь неожиданно распахивается, за ней — стенной шкаф, на полочках бутылки, жестянки и тому подобный хлам.*) Здесь нет двери! Это была не дверь!

Филиппа (*в ее тоне теперь звучат нотки иронической чопорности*). Ты такой же. (*Жест в сторону кровати.*) Он был не похож на них. И за это его не любили. Они ненавидят каждого, кто на них не похож.

Йозеф. Сюда ходят только по лестнице? (*Показывает на главный вход.*) Только через эту дверь?

Филиппа. Для них уже все — непохожие.

Йозеф. Только по лестнице!

Филиппа (*сладко*). И тебя будут ненавидеть за то, что ты сел с ними за один стол, что носишь зонтик да еще насвистываешь, что не веришь в то, во что они и сами уже не верят!

Йозеф (*удрученно*). Только в эту дверь... (*Подходит совсем близко к Филиппе, кричит, полный неожиданного ужаса.*). Что случилось с профессором?!

Занавес

Действие второе

Картина пятая.
Замковая столовая

То же, что в картине третьей. За столом все, кроме Йозефа.

Густав. Должен признать — этот цыпленок сладок, как торт. Рекомендую, Алеш, закажи цыпленка по-китайски. Не важно, что он по-китайски. Так умеют приготовить только в Замке.

Алеш. Я бы согласился с тобой, не будь у меня одного приятного воспоминания. Тогда я еще депутатствовал. Мы совершили этакий межпарламентский обмен с одной китайской провинцией, кажется — Фу-Чи. Это на их Желтой реке. И когда они везли нас в свой главный город, нам пришлось два дня плыть на джонке. Там был повар — сущий косоглазый дьявол, желтый, вот когда я по-настоящему понял, почему их называют желтой расой. Хоть я и не расист, любой человек — человек, и вообще они скорее коричневые или серые... Да, тот умел приготовить такое кунг-пао — пальчики оближешь! У этого повара была жена, никогда бы не подумал, что монголка может быть так сексуальна...

Густав. А как насчет этого японки?

Цирил. Говорят, в Токио есть улочки любви, но это не бордели, как прежде бывали у нас. Войдете — а девицы там...

Филиппа. Где Йозеф?

Цирил. Придется тебе хоть немного оставить его в покое. И петух порой нуждается в отдыхе.

Эмиль (*привстав*). Я, я... это переходит... Магараджа в Джауджикимуре сказал мне: при моем деде — если кто-нибудь громко чихал за столом, его немедленно четвертовали и бросали дворцовым тиграм, при моем отце уже только казнили, а я могу лишь прогнать такого человека из дворца. Чем кончим мы? Вот вам, пожалуйста. Физкультурники, пастухи или невежи, которые свистят в замковых покоях.

Алеш (*поспешно*). Должен признать, этот молодчик не оправдал наших надежд. Даже лучше, когда он не кажет носа... Потому что в противном случае... (*привстав*) очевидно, пришлось бы уйти мне!

Эмиль. Но он еще явится! А потом... помяните мое слово, будет поздно. Он нас всех тут пересидит!

Входит Габа в черном костюме, на голове мягкая шляпа, которую он снимет лишь в самом конце пьесы. Держится великолепно, похож на сухопарого английского лорда.

Габа. Простите, дама и граждане, мне чрезвычайно неприятно, что я пришел во время вашего обеда. Но я... (*Характерным жестом достает*

из кармана удостоверение и протягивает Алешу, который сидит во главе стола. Чуть приметно кланяется.) Никогда не подозревал, что служебные обязанности приведут меня в эти места, и хотел бы заверить вас, что почитаю это за честь. (*Снова кланяется.*)

Алеш. Простите, товарищ...

Габа. Габа.

Алеш. Простите, но я действительно не знаю, чем объяснить ваше появление. Здесь место, выделенное для абсолютно спокойной творческой деятельности. Хотя, если вы пожелаете присесть и пообедать с нами, то мы... Разумеется, мы — как и подобает в нынешние времена — отнюдь не какой-то исключительный, замкнутый круг людей.

Габа. Ваше приглашение мне необычайно льстит. (*Садится.*)

Официантка ставит перед ним прибор.

Желаю всем приятного аппетита!

Алеш. Сейчас я сражаюсь с такой проблемой, друзья, рад с вами поделиться, ибо я кажусь себе детективом среди множества следов. Бывает, дружеская подсказка наведет на след. Быть может, после обеда?

Габа (*Алешу*). Очень не хотелось бы нарушать ваши планы, но боюсь, в течение нынешнего вечера вы мне понадобитесь.

Алеш. В течение всего вечера? Но это невозможно!

Габа. А также прошу и вас, уважаемые, быть готовыми к вызову.

Алеш. Нет, на это я не могу согласиться. Как я уже сказал, это место выделено для абсолютно спокойного творческого труда, и невозможно, чтобы, извините, неизвестно кто ни с того, ни с сего появлялся здесь и нарушал наши планы.

Габа (*с поклоном*). В принципе, я с вами согласен.

Алеш (*Эмилю, подчеркнуто*). Придешь, или у тебя слишком много работы в лаборатории?

Габа. К сожалению, я должен настоять на своем. (*Встав, торжественно.*) Как вам известно, навсегда ушел из жизни один из вас, притом при обстоятельствах, не до конца ясных.

Цирил. Придется и мне вставить словечко. Вот вы сказали: не до конца ясных... Ведь это звучит прямым оскорблением для всего Замка. Обращаю ваше внимание на тот факт, что прежде чем меня избрали для моей нынешней миссии, в течение нескольких лет я был председателем правовой комиссии. И знаю, что положено, а что нет!

Алеш. Полагаю, все происходящее в нашем кругу касается... (*Не договаривает.*)

Бернард встает и молча отходит к окну.

Габа. В принципе, я полностью с вами согласен. Однако, к сожалению, пришло несколько письменных жалоб. (*Достает из кармана и бросает на стол несколько объемистых конвертов.*) В основном — это требования расследовать все обстоятельства. Некоторые заходят так далеко (*достав блокнот и полистав его, читает*), что говорят о позорных и регулярно повторяющихся — простите, что мне приходится произнести это слово — преступлениях.

Алеш. Не понимаю — что вам не до конца ясно? Люди, которые здесь сидят, если позволите, товарищ, в своей жизни немало сражались. Их время спрессовано и необходимо другим. Я выражаю протест против пустой траты этого времени лишь потому, что, видите ли, кому-то втемяшилось в голову... будто здесь... не все до конца ясно.

Густав. Не согласен. Если что-то с этим несчастным парнем не до конца ясно, пускай расследуют. (*Встав, кричит.*) Мне симпатичны эти ребята, и я не перенес бы мысли, что, возможно, с одним из них что-то произошло. (*Сев, Цирилу.*) Кроме того, у нас ведь царит справедливость, которую никто не смеет попрать.

Алеш. Но, Густав... я... (*Цирилу, смиренно.*) Ничего не понимаю. Это же полное разложение!

Цирил (*встав*). Позволю себе заявить, что все эти дебаты недостойны нашей эпохи, нашей чести и традиций данного места. По-моему, это просто дурной спектакль. Я, право же, опасаюсь определить, кому на руку подобные вещи. Надеюсь, вы разрешите мне во всем этом не участвовать.

Габа. Пожалуй. Даже сам вас об этом попрошу.

Цирил. Как вас понимать?

Габа. Я был бы рад, если бы нас (*кивок в сторону Алеша*) на некоторое время оставили наедине.

Алеш. Хотите учинить допрос?

Габа. Не произносите, прошу вас, этого слова. А вас (*остальным*) я бы попросил находиться в своих помещениях.

Эмиль (*стукнув кулаком по столу*). Омерзительно! Он разговаривает с нами, как с преступниками! Я иду наверх и складываю чемоданы! Больше вы меня здесь не увидите! В этом проклятом, грязном гнезде...

Общее оцепенение.

Габа. В принципе, я с вами согласен. (*Кланяется.*) Но с отъездом, пожалуйста, повремените, пока не будут полностью выяснены все обстоятельства. Дама и граждане, теперь я просил бы вас...

Все поднимаются с мест, Алеш тоже. Габа кладет ему руку на плечо.

Алеш (*вздрогнув*). Значит, все-таки допрос?

Габа. Не произносите этого слова. Прошу вас лишь о небольшом разговоре, маэстро.

Алеш взволнованно ходит по комнате.

Алеш. Я буду протестовать! Такого в моей жизни еще не бывало! После обеда, когда я привык садиться за письменный стол... (*Резко обернувшись.*) Я был депутатом!

Габа. Знаю. (*Достает из кармана блокнот, листает.*) Мне известны все ваши должности. А книгу и брошюру — в особенности книгу — я знаю наизусть. Читал еще в школе, под партой. (*Смеется.*) Какой тогда был день?

Алеш (*поражен*). Кажется... постойте, на обед были... да, да, куропатки... Пятница. Ах нет, вторник.

Габа. В тот вечер вы работали?

Алеш. Очевидно. Я работаю ежедневно. Еще с детства, когда я был пастухом... Вы, наверное, не знаете, но моя жизнь...

Габа. Не помните случайно, что именно вы в тот вечер написали?

Алеш. Безусловно... то есть... в тот вечер... я больше думал... Подготавливал материал. Видите ли, я бьюсь над одной проблемой. Не профессионал полагает, будто писать — значит непременно сидеть за столом. Но это ошибка. Писать — означает вести бой, сражаться — с собой и в себе.

Габа. Это случилось после ужина?

Алеш. Что?

Габа. Крик.

Алеш. Ах да, совершенно верно. После ужина.

Габа. Интересно, почему вы вспомнили обед, а не ужин. Что в тот день было на ужин?

Алеш. И верно. Не припоминаю, кажется... ага, вспомнил. В тот день я не ужинал. Порой я слишком углубляюсь в работу... Вы, очевидно, не можете себе представить, но в такие минуты...

Габа. И часто... вы не ужинаете?

Алеш. Не очень. Только когда слишком погружен в работу.

Габа. Но в тот вечер вы явно не были слишком погружены в работу.

Алеш (*оскорбленно*). Я всегда погружен. Работа для меня все. Ей посвящена моя жизнь. Еще с детства, когда я был пастухом...

Габа. Не сомневаюсь. Но в тот вечер вы не писали.

Алеш. Откуда вы знаете? Кто вам сказал? (*Осознав ошибку.*) Я устал. Продумал всю следующую главу и вместо ужина пошел прогуляться.

Габа. Какая была погода?

Алеш. Почему вы спрашиваете? Вы же обещали, что допроса не будет.

Габа. Вы знали покойного?

Алеш. Илью? Как я мог его не знать? Он прожил здесь почти месяц. Сидел с нами за одним столом. Рядом со мной. Чудесный малый. Правда, случалось... он имел дурную привычку насвистывать... У каждого какие-нибудь привычки. Я в конце концов не умею говорить ни о чем, кроме работы. Иной раз убеждаю себя: это дурная привычка, а прежде, когда я был депутатом, кое-кому могло показаться, будто я задаюсь...

Габа. Сколько лет ему было?

Алеш. Это неважно. Мы приняли его в свой круг, раз его к нам прислали. И все любили его. Особенно я. Он был для меня... как родной. Мы здесь, в Замке, словно одна семья, и радуемся своей смене. Ведь в них наша надежда!

Габа. Когда вы видели его в последний раз?

Алеш. Пожалуй... нет, наверняка: в тот день во время обеда.

Габа. И заметили какие-нибудь следы недомогания?

Алеш. Он был утомлен.

Габа. Много работал?

Алеш. Видите ли... о мертвых — только хорошо... но в интересах истины... здесь есть одна женщина — вы, очевидно, заметили... Это его в какой-то мере утомляло.

Габа. Итак, в тот вечер вы были на прогулке?

Алеш (*спокойно*). Друг мой, я снова должен протестовать, ваш вопрос напоминает мне старые методы. Попытку вмешиваться в личную жизнь.

Габа. И часто вы ходите гулять?

Алеш. Да. Это моя давняя привычка. Ходить и думать. Есть люди, которые ни о чем не думают, но я не умею жить не размышляя. Такой уж у меня недостаток.

Габа (*достав блокнот, листает*). В дождь и туман?

Алеш. Я люблю дождь. Дождь — это жизнь, а без жизни нет литературы. (*Пауза.*) Впрочем, науки тоже.

Габа. Вы слышали крик?

Алеш (*с охотой*). Да, в общем — слышал. Это было страшно. В его крике было столько ужаса! Тревоги и ужаса! Он не хотел умирать. (*Непроизвольно отирает ладони о штаны.*) А как он умел свистеть... за обедом, за ужином, порой мне казалось, что и во сне... (*Задумавшись, со значением.*) Больше всех это раздражало Цирила. Порой он немного нервничает. Возможно, это что-то ему напоминало. Видимо, слишком долго он находился в окружении спортсменов.

Габа. Откуда вы это знаете?

Алеш. Мы все знаем. Он ему завидовал. Не надо забывать, что физическая культура довольно долго превалировала у нас над духовной. На то была цитата из классика.

Габа. Где вы его услышали? Тот крик?

Алеш. Вот здесь... взгляните. (*Тянет Габу к окну.*) Я как раз проходил мимо вон той скамейки и говорю себе: дай, присяду на минутку.

Габа. Но потом раздумали. Потому что скамейка была мокрая.

Алеш. Вот именно. Откуда вы знаете?

Габа. Да ведь шел дождь.

Алеш. Вы ничего не забываете.

Габа. Зато вы забываете. Не мешает быть более последовательным, маэстро.

Алеш. В тот момент и раздался крик.

Габа. Окно было открыто?

Алеш (*неуверенно*). Думаю, да.

Габа. Думаете?

Алеш (*беспомощно смотрит на Габу*). Очевидно — раз было так хорошо слышно, или вы считаете, что и через закрытое окно... Какой неприятный случай! Мы тут ни к чему подобному не привыкли. Здесь место покоя и мирного труда. Вы не можете себе представить... Каждый со своей миссией, но когда зацветают липы или распускаются ромашки, а снизу, от вольеров, доносятся крики грифов...

Габа. Что вы сделали, когда вошли?

Алеш. Я приблизился... да, приблизился к постели. Подумал, что ему только немного не по себе. И спросил: что с тобой, Илья?

Габа. Откуда вы узнали, что кричал он? Ведь было темно.

Алеш. Я всегда сразу зажигаю свет... (*Спохватившись.*) Не люблю, когда темно. Под покровом темноты чего только не совершается.

Габа. Но порой приходится наоборот — погасить свет.

Алеш (*после паузы, пораженный*). Откуда вы знаете... Я протестую, это уже обвинение!

Габа. Чтобы потом снова зажечь. Когда не темно — ни к чему и зажигать!

Алеш. Да... прекрасно сказано.

Габа. Вы уверены, что крик, который вы услышали, исходил из уст того, кого вы затем обнаружили... мертвым?

Алеш. Да. То есть... Кому же еще было кричать?

Габа. Мог кричать кто угодно.

Алеш. Но зачем?! (*Опомнившись, испытующе смотрит на Габу.*) Вы полагаете? Разве это что-нибудь меняет?

Габа. Он мог быть мертв довольно давно. Его могли принести сюда уже мертвым.

Алеш. Кто? (*Внезапно умолкает.*) Думаете, могли принести?

Пауза.

Габа. Вы не замечали в тот вечер кого-нибудь или чего-нибудь подозрительного?

Алеш. Как-то не припомню... (*Неожиданно.*) Да, да, пожалуй, уже начинаю догадываться... Но нет! Это невозможно! (*Качает головой.*) Такой молодой и невинный...

Габа. О ком вы?

Алеш. Об этом молодом человеке. Вы видели его тут, за столом. Он появился как раз в тот момент. Ох, я дурак! А все моя доверчивость. Хотя — признаюсь сразу,— как только он появился со своим зонтиком, мне показалось странным, что именно в такую минуту — да еще с зонтиком!

Габа. Продолжайте...

Алеш. Нет, не могу. Это слишком страшно. Хотя, не понимаю, как мы могли совершенно не обратить внимания... У него уже был ордер как раз на ту комнату, а это означает... Нет, не могу поверить! (*Пауза.*). На лице — полнейшее спокойствие, даже к постели не подошел, только потом — не выдержал, склонился над ним и произнес одно только слово: «Профессор!»

Габа. Он был поражен?

Алеш. Скорее, взволнован.

Габа. Чем?

Алеш. Не знаю, имею ли право произнести, это прозвучало бы обвинением, очевидно, не должен, пока у меня нет доказательств — тоже. Мой долг — верить в человека. (*Пауза.*) Итак, я опишу. Он был взволнован своим ужасным преступлением.

Габа с каменным видом хранит молчание.

(*Несколько сбит с толку.*) Не знаю, понимаете ли вы меня. Он был взволнован тем, что совершил.

Габа (*с каменным видом*). Но ведь вы были уверены, что этот человек умер от инфаркта.

Алеш (*сбившись*). Да, был.

Габа. Кажется, теперь вы в этом не слишком уверены.

Алеш. Вы полагаете, что я... Наверное, считаете, что у меня нет оснований изменить первоначальное мнение? Вы правы. Дело в том, что я принципиально не меняю своих мнений, пока не имею на то достаточных оснований. (*Удивленно.*) Так значит — правда? Инфаркт? Кто знает, вдруг он так испугался зонтика, что... или предчувствие? Ах, несчастные молодые люди!

Габа (*идет к окну*). Могу констатировать, некоторые неясные обстоятельства начинают проясняться.

Йозеф (*влетев, Габе*). Прошу вас, пан, извините — товарищ, я бы хотел... Дело в том, что я только что узнал... не будете ли вы так любезны... Я требую, чтобы меня допросили!

Алеш. Дружище! Тут не допрашивают!

Йозеф. Я хотел сказать... Могу я сообщить вам нечто весьма существенное?

Габа. Безусловно, молодой человек. Как только до вас дойдет очередь, вы мне все сообщите. (*Алешу.*) Вы были чрезвычайно любезны, маэстро. Разговор с вами навсегда останется в моей памяти. Вы всегда будете для меня ярким примером вечного гасителя и неутомимого зажигателя. (*Йозефу.*) А вы, если будете так любезны, пригласите сюда даму.

Йозеф. Она не может прийти.

Габа (*быстро, с надеждой в голосе*). Умерла?

Йозеф. Нет! Она плачет.

Алеш. Филиппа слишком чувствительна. А эти события... И главное — бессонные ночи... (*Со значением смотрит на Йозефа.*)

Габа. Пообещайте даме, что я буду предельно деликатен. (*Поворачивается к окну.*)

Алеш (*жестами намекает Йозефу, что-де он тут порядком попарился*). Лучше бы ты совсем сюда не приходил.

Алеш и Йозеф уходят. Пауза. Габа стоит у окна, спиной к зрителям. Не слишком уверенно входит Филиппа, в руке — носовой платок. Остановившись посреди сцены, нерешительно ждет.

Габа. Беседы с женщинами — одно из немногих удовольствий в нашей невеселой профессии. (*Только теперь оборачивается.*) Прошу вас, садитесь.

Филиппа. Он наверняка все обо мне рассказал... этот... этот... свинопас!

Габа. Это единственные мгновения, когда мы хоть немного соприкасаемся с чем-то нежным. (*Достав блокнот, листает.*) Вы молитесь перед сном?

Филиппа (*удивленно*). Я? Молюсь?

Габа. Но когда-то все-таки молились, верно?

Филиппа. Это было так давно! Даже не помню, когда в последний раз...

Габа (*продолжая листать блокнот*). Замбези, Сьерра-Леоне... В ту пору, когда вы еще ловили змей.

Филиппа. Вы правы — там! Одного нашего носильщика сожрал крокодил, я его любила, хотела, чтобы он попал в рай. Но тогда в этом не было ничего предосудительного.

Габа. Сейчас тоже. Вы слышали крик?

Филиппа (*вздрогнув, оглядывается по сторонам*). Нет, в это время все танцевали какой-то военный танец.

Габа. Напрягите память.

Филиппа. Ах, вы имеете в виду — теперь! Слышала. Ведь наши комнаты рядом.

Габа. В этом крыле есть еще помещения?

Филиппа. Нет. Только эти два. Его и наше.

Габа. Тут должно быть неуютно, в таком заброшенном крыле здания. Наверно, ваш муж часто оставлял вас одну?

Филиппа. Случалось, когда играл в карты. Ему тут не хватало ядовитых змей. И было-то всего несколько штук, мы их заспиртовали девять лет назад.

Габа. Что же вы делаете целые дни?

Филиппа. Читаю.

Габа. Но когда-то у вас были и другие занятия.

Филиппа. Да. Только давно. Прошло... столько лет! Тогда — иное дело. Но теперь...

Габа. А по вечерам?

Филиппа. Расчесывала волосы. В это время я как раз расчесывала волосы...

Габа. Ага. Куда-нибудь собирались?

Филиппа. Куда мне тут собираться?

Габа. Или кого-нибудь ждали?

Филиппа. Нет. (*Пауза.*) Я собиралась лечь спать.

Габа. А потом?

Филиппа. Потом раздался тот страшный, душераздирающий крик.

Габа. Что вы сделали?

Филиппа. Я... я... Это было ужасно... (*Прикладывает к глазам носовой платок.*) Мне показалось, будто это из мира призраков, будто я брежу... Я не понимала, что и где происходит. Выбежала из комнаты...

Габа. В коридоре кто-нибудь был?

Филиппа. Нет. Никого. И я не знала, что делать... Мне было так страшно, страшнее, чем когда... мы танцевали в уродливых масках, а ведь говорят — это были людоеды... И я побежала к нему.

Габа. Почему?

Филиппа. Я думала... Мне было так страшно — а он единственный живой человек на этом этаже...

Габа. Но и он оказался неживым.

Филиппа плачет.

Каковы были ваши отношения с покойным?

Филиппа. Он был не такой... как остальные.

Габа. Вы часто встречались?

Филиппа. Он не интересовался мной. Я им тоже.

Габа. Он и вы. Две комнаты в одном крыле замка, в одном безлюдном крыле. (*Заглядывает в блокнот.*) Хотя и не соединенные дверью.

Филиппа (*с ненавистью*). Я уже была для него... Он был для меня слишком незрел.

Габа. Ах, так. (*Пауза.*) В той комнате находился кто-нибудь... кроме мертвого — и вас.

Филиппа (*всхлипнув*). Все там были.

Габа. Вам это не показалось странным?

Филиппа. Они сказали, что это... что это инфаркт.

Габа. Не вспомните, что еще они говорили?

Филиппа (*в полуобморочном состоянии*). Говорили, что идет дождь.

Габа. И дождь действительно шел.

Филиппа. Не знаю. Наверно, раз они так говорили.

Габа. А еще что?

Филиппа. Удивлялись, почему никто не промок, раз идет дождь...

Габа. А вы не удивились?

Филиппа. Я... я не знаю. (*Истерически рыдает.*)

Габа. Ваш муж много путешествовал?

Филиппа (*всхлипнув*). Да.

Габа. Больше не путешествует?

Филиппа. Знаете, это так утомительно, все время путешествовать. Здесь нам лучше, но иногда мы совершаем долгие прогулки, и он вспоминает прошлое.

Габа. Как ваш муж относился к покойному?

Филиппа. Мой муж... пожалуй... (*Испуганно умолкает.*)

Габа (*листает блокнот*). Ваш муж не ревнив?

Филиппа. Не знаю.

Габа. А как относились к покойному остальные?

Филиппа (*оживившись*). Ох, они его ненавидели!

Габа. За что?

Филиппа. Он был не похож на них!

Габа. Вам нравится жить в Замке?

Филиппа (*в ужасе*). Думаете, теперь нам придется...

Снаружи доносится шум, какой-то спор, двери распахиваются, в них на мгновение виден

Йозеф, которого тянет назад Алеш. Габа отвернулся к окну, точно шум его не касается.

Я не знаю, везде как-то... страшно.

Габа (*чуть ли не торжественно*). Я прихожу к выводу, что обстоятельства, которые казались неясными, уже проясняются. (*Обернувшись к входящему Алешу.*) И все же мне хотелось бы поговорить с ее мужем.

Алеш. Боюсь, он не сможет прийти.

Габа (*быстро, с надеждой*). Умер?

Алеш (*удивленно*). Нет, что вы! Нервный припадок. Вы не добьетесь от него ни слова.

За сценой ссора и возня, потом крик.

Эмиль (*за сценой кричит*). Хватит с меня! Я больше не вынесу! Вы хуже людоедов! Сейчас же иду и складываю чемоданы!

Йозеф (*за сценой*). Я пойду и все скажу, пустите!

Придушенные крики, точно кому-то кляпом затыкают рот.

Алеш (*ему не по себе*). Слишком много свалилось на его голову, и потом — кажется, в Камеруне — его укусила муха це-це. (*Филиппе.*) Верно? (*Габе.*) Он не сможет, сами убедитесь. Нервы совсем сдали.

Габа. Я с уважением отношусь к любой болезни. (*Филиппе.*) Передайте своему супругу пожелание скорейшего выздоровления. (*Кивает обоим.*) Если я не ошибаюсь, остаются еще три господина. Хотелось бы с ними побеседовать. (*Отворачивается к окну, ждет.*)

Входят Бернард, Цирил и Густав. У Бернарда испачкана штанина, у Густава порван рукав. Бернард с равнодушным видом становится у окна, Густав и Цирил застывают в выжидательных позах. Габа, обернувшись, рассматривает их с каменным лицом.

(*Удивленно.*) Господа? (*Цирилу.*) Вы наверняка владеете джиу-джитсу.

Цирил. Думаю, я немного не в форме. К сожалению.

Габа. Насколько мне известно, вы преподаватель физкультуры. Разумеется, заслуженный.

Цирил. Когда-то был.

Габа. Очевидно, здесь с практикой не слишком густо?

Цирил. Я здесь не в роли преподавателя. Не забудьте, я был председателем совета по правовым вопросам... а ныне... уполномоченный по ликвидации памятника. (*Пауза.*) Дело в том, что мой отец был рабочим на кирпичном заводе.

Габа (*раскрыв блокнот*). Совершенно верно. Это мы знаем, а отец вашего отца?

Цирил. Тоже рабочий кирпичного завода. Мы такая кирпичная династия.

Габа (*быстро*). А его отец?

Цирил. Тоже рабочий кирпичного завода.

Габа (*быстро, с нажимом*). Вспомните крепость Терезин.

Цирил. Да, но это было по прямому указанию императора. Ему было поручено построить кирпичный завод. В интересах государства. И для защиты от пруссаков.

Габа. Как вам известно, на шее умершего обнаружены синяки.

Цирил. Это невозможно. Ведь он умер от инфаркта.

Габа. Увы. Таково мнение специалистов.

Густав (*глухо*). Я так и знал. (*Подходит к Габе.*)

Габа. У вас есть какие-то соображения?

Цирил. Филиппа! (*Непроизвольно расставляет стулья.*)

Габа. А у вас?

Густав. Что-то мне в этом не нравится.

Габа. А у вас?

Бернард. Возможно, кто-нибудь его убил.

Общее оцепенение.

Габа (*заглянув в блокнот, читает*). Синяки на шее явились следствием сильного и длительного сжатия каким-то предметом, предположительно — конопляным шнуром. Почти несомненна прямая связь между этим сжатием и смертью в результате удушения.

Цирил (*цинично*). Возможно, он сам удавился. Он был порядком взбалмошный.

Бернард. Каждому предстоит умереть. Не понимаю, к чему все эти разговоры? Ими вы уже никому не поможете.

Габа (*быстро Цирилу*). Вы слышали крик?

Цирил. Криками не интересуюсь. У меня было много работы. Моя работа чуть потруднее, чем, например, допрашивать людей.

Габа. Где вы находились в тот момент?

Цирил. У окна.

Габа (*Густаву*). А вы? (*Пауза.*)

Цирил. У своего окна. Подчеркиваю — у своего. (*Пауза.*)

Густав. Скажу прямо — я был в постели.

Габа. Который был час?

Густав. Не помню.

Бернард. Без трех минут семь. Я как раз слушал прогноз погоды.

Габа. Где вы в тот момент были?

Бернард. В шкафу.

Габа. Что вы там делали?

Бернард. У меня нет штор.

Габа. Вы слышали крик?

Бернард. Да.

Габа. Как это возможно?

Бернард. Была приоткрыта дверца.

Габа. Что вы после этого сделали?

Бернард. Подошел к окну — взглянуть, что случилось.

Габа. На какие средства вы живете в Замке?

Бернард. Полагаю, это не имеет значения.

Габа (*листает блокнот*). Пожалуй. Установлено, что после покойного не осталось... никаких денег.

Общее оцепенение.

Габа (*Цирилу*). Вы тоже подошли к окну?

Цирил (*оскорбленно*). Я не мог подойти к окну, я стоял возле него.

Габа. Допустим. Что вы видели?

Цирил. Шел дождь.

Габа. И ничего больше?

Цирил. Ничего особенного. Через двор быстро проходили какие-то люди... Ну, мои здешние друзья.

Густав. Я — нет.

Цирил. Почему ты — нет?

Густав. Я требую, чтобы меня допросили отдельно.

Габа. Полагаю, в этом не будет нужды.

Густав. Но тогда я не могу... Ладно, раскрою карты. Я лежал в постели. Этот крик заставил меня вскочить. Я бросился к окну...

Габа. И что-нибудь увидели?

Густав. Там, напротив, в окне стоял... (*Поколебавшись.*) Вот он... Бернард.

Бернард (*вскакивает, впервые утратив апатию*). Грязная ложь! В это время я еще был в шкафу. Подчеркиваю: в своем шкафу!

Густав. Я совершенно... ну, просто... еле добрался до постели. Это был для меня страшный удар!

Габа. Продолжайте.

Густав. Пролежал несколько минут, чтобы собраться с силами. И стал одеваться. Потому я и пришел последним, когда все было кончено.

Цирил (*пораженный исповедью Густава, начинает кое-что понимать*). Так-таки последним?

Густав. Такая уж у меня привычка. Являться туда, куда я должен явиться. И наоборот.

Габа. Кто-нибудь это подтвердит?

Густав. Я не привык... чтобы мои слова кто-нибудь подтверждал. (*С достоинством.*) За правдивость своих слов в полной мере отвечаю я сам!

Бернард. В конце концов это пóшло! (*Габе.*) Я встретил его во дворе. Он вышел одновременно с Цирилом. Надеюсь, Цирил подтвердит.

Цирил (*поколебавшись, Густаву*). Я... по-твоему, я был наверху раньше тебя? Или ты имел в виду только Бернарда? (*Пауза.*)

Густав (*колеблется*). Да... разумеется. Ты должен был там быть. Ведь я пришел последним. Уже после молодчика с зонтом.

Цирил (*Габе*). Он ошибается. Мы шли по двору вместе, как сказал Бернард. Поднялись наверх все втроем. (*Угрожающе.*) Все трое!

Габа. Вы настаиваете на своих показаниях?

Густав. Конечно, я могу и ошибиться. Хотя ошибаюсь редко. С другой стороны, я умею признавать свои ошибки с пользой для себя и для истины. Взять, к примеру, ту фигуру в окне. (*Смотрит на обоих приятелей.*) Дело в том, что я был без очков, а без них я вижу не далее, чем на три метра. Это мог быть и... Алеш!

Габа. А вы... вы действительно ничего не видели?

Цирил (*поколебавшись*). Я хотел бы сделать заявление.

Габа. Пожалуйста.

Цирил. Позволю себе заметить, что я чрезвычайно поражен и возмущен происходящим. Инсинуации, ничем не подтвержденные догадки, попытка провести какое-то странное дознание — получается, будто здесь пытаются создать впечатление, что в Замке случилось нечто противозаконное. Заявляю: Замок — воплощение, более того — символ нашей эпохи! И потому любой, кто хочет задеть его честь, тем самым как бы ставит под сомнение честь самого этого символа! Из чего непосредственно вытекает, что все постоянные жители Замка вне каких бы то ни было подозрений и в столь серьезный момент не должны допускать в своих рядах никакого разлада. Это я и хотел заявить. (*Садится.*)

Габа. Благодарю вас. А что вы предприняли потом?

Цирил. Я уже сказал. Пошел сюда вот с ними.

Габа. Накинули пальто?

Цирил. Не стоило задерживаться. Тут всего только пересечь двор.

Габа. И промокли?

Густав смеется.

Габа. Вы что-то хотели сказать?

Густав. Нет! Лишь... что я стал жертвой собственной слепоты. Фигурой... он похож на Бернарда.

Габа (*Цирилу.*) Там уже кто-нибудь был?

Цирил. Алеш и Эмиль только что вошли.

Густав. Вполне объяснимо. Это сделал он, а потом выбежал и дождался, пока не появились мы.

Габа. Кто?

Густав. Тот, с зонтиком!

Габа. У вас не было зонта?

Густав. Но позвольте!

Габа (*быстро подойдя к Цирилу, медленно вытаскивает из его кармана длинный шнур*). Что это?

Цирил. Это... скакалка.

Габа. И часто вы ею пользуетесь?

Цирил. Ежедневно. Прыгаю с семи до четверти восьмого и от часа сорока пяти до двух.

Габа (*сделав из шнура петлю, покачивает ею из стороны в сторону*). Не могли бы вы нам это продемонстрировать?

Цирил. К сожалению, уже полтретьего.

Габа (*продолжая размахивать петлей*). Ага, понимаю... вы живете в тесных границах времени, как любой... кто пользуется скакалкой.

Цирил (*в недоумении*). Что вы этим хотите сказать? Объявляю во всеуслышание: я никогда не стыдился своей профессии. Какова бы она ни была. Это моя гордость!

Пауза.

Густав. Мое сообщение никого не заинтересовало?

Бернард. Я отвык интересоваться тем, что лгут и сочиняют другие.

Габа. Но вы тоже отправились посмотреть.

Бернард. Да. Я люблю убеждаться в правильности прогноза погоды.

Габа. И он оказался правильным?

Бернард. Совершенно верно. Шел дождь.

Габа. А вы... что-нибудь заметили?

Бернард. Да. Я уже сказал. Шел дождь.

Габа. А потом увидели молодого человека с зонтиком. Ведь вы стояли у окна.

Бернард. Ах, вы о нем? Да. Из окна своей комнаты. Он шел по двору. Этак смешно — точно крадучись... как бы испугавшись чего-то.

Густав. Это подтверждает мое подозрение. Он знал, что увидит наверху. Они были знакомы.

Габа. Подозрение в чем?

Густав. Вы сами сказали. Кто-то...

Габа. Но ведь вы были уверены... что это инфаркт!

Густав. Да. Был. Но... вы же намекнули: эта версия неприемлема. А раз так — я от нее отказываюсь.

Габа. Вы случайно не владеете джиу-джитсу?

Густав. Это не наш вид спорта. И потом в годы своей спортивной молодости я занимался иными вещами.

Габа. Вы сменили разные профессии?

Густав. Не люблю говорить о своих заслугах. (*Достает из кармана футляр.*) Но, между прочим, я получил и такую награду.

Габа (*берет футляр, Бернарду*). Вы тоже какой-нибудь чемпион?

Бернард. Когда-то я играл в пинг-понг. По необходимости. Мне нужна была бумажка.

Габа (*открыв футляр, читает*). Судя по списку ваших побед, вы предпочитали командные соревнования.

Густав. Не понимаю, что вы имеете в виду. Скажу прямо, у нас никогда не делалось разницы между теми, кто ставит рекорды, и теми, кто их обеспечивает. Кроме того, когда-то и я... Я прошел выучку. Раз я нес четыре мешка...

Габа. Вполне вам верю. Но позднее, как человек, обеспечивающий рекорды, вы явно предпочитали действовать по указке других. Собственно говоря, вы как бы оказывали помощь...

Бернард. В мире царит хаос. Мы полагаем, что действуем сами, а оказывается — мы всего лишь исполнители. Полагаем, что мы исполнители, а на самом деле — лишь поддерживаем других... Но бывает и обратное. Мы оправдываемся, будто всего лишь подталкивали, а оказывается — именно мы и стиснули... кнопку.

Общее оцепенение.

Цирил. Я хочу сделать заявление!

Габа. Пожалуй... в нем уже не будет необходимости.

Цирил. Но ведь это значит... Я хотел обратить внимание на их сходство, а вы не даете мне вставить слово.

Густав. Они были в сговоре — ручаюсь. Все мы их недооцениваем. Их даже посылают в Замок. Но зачем? Мы выполняем здесь свою миссию. А они? Они уже сегодня смеются над всем, что мы завтра создадим!

Габа (*Бернарду*). Вы не носите очков?

Бернард. Зачем мне очки? С меня вполне достаточно и того, что я вижу без них!

Габа. Да. Итак, ваше место у окна. (*Несколько раз пересекает комнату, открывает и вновь закрывает блокнот.*) Вы тот, кто выглядывает в окно. И не впервые. Шесть лет назад, на Пасху... Тогда тоже стояли у окна. (*Задумчиво.*) Хотя в тот раз дождя не было. Но времена меняются. (*Почти торжественно.*) Полагаю, обстоятельства, которые нам предстояло выяснить, в основном уже ясны.

Густав (*кричит*). Не понимаю! Есть подозрительные факты, свидетельствующие против этих... зонтичников! А вместо того вы... кто-то кого-то поддерживал! Или (*обращаясь к остальным, в ужасе*) может, вы с ними заодно? Это заговор!

Габа (*спокойно*). Нам остается только осмотреть место, где наступила смерть.

Занавес

Картина шестая.
Комната в Замке.
Та же, что в первой картине

Алеш скорее притаскивает, чем приводит Йозефа. Одновременно входит Эмиль, садится против дверцы шкафа.

Алеш (*Йозефу*). Ты расстроен, Йозеф? Успокойся. Подобные штучки мы уже видели! Еще когда я был депутатом, нам случалось слышать такие обвинения, что в жизни не поверишь. А что мы сделали? Поверили. И чем это кончилось? Мы здесь! Живем и даже обрели немалое значение. А потом, когда все эти обвинения рухнули, и пришлось верить тому, чему прежде не верили? Казалось, как можно абсолютно не верить тому, во что мы теперь абсолютно поверили? А что сделали мы? Абсолютно не поверили, сказали себе, победит здравый смысл — и вот мы здесь, живем и творим. А это главное.

Входит Филиппа.

Филиппа. Почему так темно? Почему никто не поднимет шторы?

Никто на нее не обращает внимания, хотя шторы, в общем-то, подняты.

И при дневном свете — совершеннейшая тьма.

Алеш (*Филиппе*). Ты чем-то расстроена? Все это лишь неудачное стечение обстоятельств. Если помните, тот день начался с духоты, а на обед куропатки, и ко всему еще дождь... Если бы не дождь, пожалуй, и он (*показывает на Йозефа*) не взял бы зонтик. Боюсь, этим он возбудил подозрение того типа... Во всяком случае он спрашивал... Я ему говорю: поймите же, молодость всегда старается показать себя — правда, в наши времена такого не бывало — не было всех этих зонтиков. Что поделаешь. Золотая молодежь. Но время идет. Однако, если тут и случилось что-то страшное — а я в это не верю,— то этот (*показывает на Йозефа*), этот — говорю я ему — невинен как ягненок! И все равно, думаю,— он за тебя возьмется. Лучше всего тебе быстренько сложить манатки и тихонько покинуть Замок... (*Отыскивает чемоданчик Йозефа, носит и складывает в него вещи.*)

Снаружи слышны голоса. Входят Габа, Бернард, Цирил и Густав.

Габа (*Филиппе*). Как здоровье вашего супруга? (*Замечает Эмиля.*) Ах... могу ли я теперь?. Обстоятельства и так уже выяснены.

Эмиль. Я не стану отвечать на ваши вопросы. Какое мне дело до этих людей. До всяких физкультурников, грузчиков, носивших мешки, пастухов, землемерских сыночков, которые свистят в мраморных коридорах... Хоть всех тут убейте! (*Оцепенение.*) Мне это безразлично, потому что мою душу вы уже давно... со всем, что во мне было... убили. (*Садится.*)

Габа. Ладно, как хотите. Надеюсь, то, что мы здесь будем делать, не скажется на вашем здоровье. Обещаю, мы будем кратки. Только проведем небольшую реконструкцию.

Цирил. Реконструкцию? Здесь? Да ведь это... Я протестую! Простестую самым решительным образом! В этом Замке никогда еще не проводилось никаких реконструкций. И клянусь: пока я здесь, реконструкции не будет!

Габа. Тогда назовем это иначе.

Йозеф. Товарищ, я требую: меня до сих пор не вызывали на допрос!

Габа. Ах, молодой человек! И верно — не вызывали. (*Достает блокнот, листает.*) К сожалению, обстоятельства, которые мне необходимо было выяснить, уже ясны.

Густав. Протестую. Свидетельства человека, который непосредственно замарал руки в таком позорном деле, не должны приниматься в расчет!

Йозеф. Это я-то?! (*Возмущенно.*) Я?!

Цирил. Не хотелось бы ссылаться на свою квалификацию. (*Показывает на Густава.*) Он совершенно прав.

Йозеф. Но я... я настаиваю, чтобы меня допросили.

Габа. Молодой человек, насколько мне известно, в критический момент вас здесь не было. Но если бы вы здесь были, ваше присутствие показалось бы более чем подозрительным.

Йозеф. И все-таки... Именно потому!

Габа. Что ж. Это ваше право.

Эмиль. Невероятно!

Цирил. Я вынужден еще раз выразить протест и напомнить: наше терпение тоже не безгранично.

Габа. Но, дама и граждане, я тоже позволю себе напомнить: времена переменились. (*Йозефу.*) Прошу вас, молодой человек.

Йозеф (*крайне взволнован*). Когда я приехал, не знаю, чем это объяснить, я столько слышал о Замке... и не мог решиться... признаюсь, я с минуту стоял у ворот... и тут... как раз в тот момент, хоть и довольно слабо — но это было ужасно,— услышал крик. В жизни ничего подобного...

Алеш. Невероятно! Как этот негодяй... Пустите меня! (*Никто его не держит.*) А я еще любил его, как родного! (*В ярости.*) Пустите меня, слышите?

Йозеф. С минуту я выжидал под лестницей, я был... в шоке. И за все это время по лестнице не проходил ни один человек. Ни вверх, ни вниз! А потом, когда я вошел... (*Показывает на всех присутствующих. Драматическая пауза.*) Все были здесь. Как они сюда попали? Каким путем? Тут только одна... (*Показывает.*) Дверь!

Густав (*захохотав, победоносно*). Не говорил я вам?! Это заговор!

Алеш. Да... конечно! Готовая концепция!

Цирил. Я категорически требую, чтобы мне предоставили возможность сделать заявление!

Габа. Прошу вас.

Цирил. Со всей ответственностью заявляю, что все мы — свидетели подлого сговора, организованного с целью запятнать священные традиции этих мест. Подчеркиваю, не мы выдумали Замок, а потому тот, кто целит в нас и тем самым в Замок, таким образом целит прямо...

Его слова заглушаются выкриками остальных.

Алеш. Пустите меня... да это же... Я протестую! Неслыханно! Эти стены... Протестую от имени несчастных стен, которые не могут за себя постоять!

Густав. Если тут есть кто-нибудь, кто на это уполномочен,— пусть исполнит свой долг!

Ситуация накаляется. Алеш, Цирил, Густав жестикулируют, Бернард стоит неподвижно, Эмиль сидит на прежнем месте.

Габа. Понимаю ваше огорчение, но еще раз подчеркиваю: эпоха в какой-то мере переменилась! (*Йозефу.*). Вы кончили?

Алеш. Разумеется, он кончил, этот негодяй! Ведь вы его прямо просите продолжать!

Йозеф. Все были здесь, хоть и утверждают, что... (*Запнулся.*) Они его ненавидели... Они помешались на своем достоинстве... Дрожат от страха, как бы их этого не лишили, потому и...

Цирил. Какой абсурд!

Алеш. Если вы не будете выполнять своих обязанностей, придется их выполнить нам.

Цирил. Не хотелось бы, но исходя из моей прежней функции... (*Густаву.*) Арестуй его!

Густав. Вы арестованы!

На мгновение все оцепенели.

Филиппа (*вскочив со стула, становится перед Йозефом. Габе*). Как вы можете это допустить? Ведь он... Я все скажу...

Общее оцепенение.

Габа. Хотите что-нибудь добавить к сказанному ранее?

Филиппа. Я все о них расскажу.

Габа. Прошу вас.

Эмиль (*не отлепляясь от шкафа*). Предвижу твое будущее, Филиппа. Ты покинешь Замок без кроны в кармане, без покровительства этих славных стен, которые только и могут смыть твои грехи, безо всякой надежды, не будет больше спокойных вечеров и мирных пробуждений, снова будет только жизнь. А что она сулит тебе, Филиппа? Ты уже стара!

Габа. Прошу вас.

Филиппа (*показывая на Эмиля*). Разве он... Разве он может быть прав?

Габа (*листает блокнот, с некоторым нетерпением*). Ну?

Йозеф. Филиппа!

Филиппа (*молча переводит взгляд с одного на другого*). Я все сказала. В сущности, все. (*Рыдает.*)

Габа. Спасибо. Думаю, теперь мы можем приступить к нашей небольшой реконструкции.

Алеш. Не допущу! Ни за что!

Густав. Здесь и перед ним? И я? Ни в коем случае!

Бернард (*от окна*). Посмотрите, кажется, будет дождь.

Габа. Ладно. Я обещал сменить вывеску. Это будет не реконструкция. Сделаем кое-что безымянное. (*Неожиданно резко Алешу.*) Вы встанете здесь. (*Ставит его в точно такую же позу, в какой мы видели его в начале первой картины.*) Гаситель и возжигатель, вечный борец с тьмой, которую сам же создал. (*Ведет Цирила к постели.*) Да, тут ваша... я забыл вернуть. (*Подает ему шнур.*) А вы... нет, нет, еще нет. (*Тащит Густава к постели.*) Ничто на свете не совершается без того, чтобы... придержать. Ах, да! (*Бернарду.*) Вижу, вы и сами уже знаете. Небольшая манипуляция со ставнями — оставить узкую щель... Удобно наблюдать, не идет ли кто. Дождь. Так, отлично, вы останетесь сидеть. (*Эмилю.*) В какой-то мере не у дел. Бывают вещи, от которых человека воротит. Но взят в компанию, чтобы душа ненароком не опомнилась, не ожила. А дама, с вашего позволения, пойдет причесываться... (*Выталкивает Филиппу за дверь.*) Так, благодарю вас. Не хватает только крика. (*Оглядывается на Йозефа.*). А вы что тут делаете? Возьмите свой зонтик и извольте удалиться.

Йозеф. Мне... удалиться?

Габа. Разве в тот момент вы здесь были? (*Нетерпеливо.*) Все должно быть, как тогда.

Цирил. Одного вам так и так не хватает.

Габа (*взглянув на постель*). Вы правы.

Йозеф. Я мог бы... я бы мог лечь. И крикнуть...

Габа (*поколебавшись*). Пожалуй, в этом не будет нужды.

Алеш. Я протестую. Это переходит всяческие... Мы не в цирке!

Цирил. А ты, юноша, не забудь: ты арестован.

Габа (*не отрывая взгляда от постели*). Можете крикнуть и просто так, стоя. (*Остальным, которые пытаются удержать Йозефа.*) Не двигайтесь! Прошу вас, молодой человек! (*Хлопает в ладоши.*)

Йозеф. Благодарю. Попытаюсь вспомнить. (*Кладет руки на горло.*)

Слышен точно такой же крик, как в начале пьесы. Габа тем временем подходит к Алешу, помогает ему принять соответствующую позу. Крик стихает, вбегает Филиппа.

Алеш (*распрямившись, невольно отирает руки о штаны*). Я тут проходил мимо... (*Подбежав к Габе.*) Вы... вы... осквернили традиции этого места, вы с ними в сговоре! (*Обернувшись, берет стоящий в углу зонтик, несет Габе.*) Вот, возьмите! Вы... вы!

Габа (*мягко его отстраняет, Бернарду*). Дождь идет?

Бернард. Пока нет. Все еще — нет.

Габа. Благодарю вас. Дама и граждане! Я явился к вам потому, что один из вас ушел навеки при обстоятельствах, не совсем объяснимых.

На миг — полное оцепенение, и только Йозеф делает несколько нетерпеливых шагов к Габе, вырывает у Алеша зонт, словно наконец-то перед лицом грядущей справедливости обрел уверенность, резко отстранив Густава, становится рядом с Габой.

Алеш. Какой позор... Я не переживу... Заткните же ему рот!

Йозеф (*кричит*). Тихо! Теперь будет говорить он!

Габа (*торжественно сняв шляпу*). Да. Уважаемые... Прошу всех встать.

Эмиль, единственный сидящий, не трогается с места.

Благодарю вас. Объявляю, что в ходе подробных бесед все не до конца ясные обстоятельства были

внимательно изучены и взвешены и ныне уже полностью ясны. Несомненно, здесь имела место прискорбная ошибка. Надеюсь, этот мой вывод не будет воспринят как попытка очернить, в сущности, безупречную репутацию Замка. Благодарю вас. (*Надевает шляпу.*) Примите самую искреннюю благодарность за любезный прием, оказанный мне в этих знаменитых исторических стенах, за то, что вы уделили мне столько своего драгоценного времени. Могу вас заверить, больше вам в вашей столь важной и необходимой людям деятельности никто не помешает. (*Поклонившись, выходит.*)

Тишина, пауза.

Алеш (*посмотрев на часы*). Вот вам, пожалуйста. Еще один день потерян!

Бернард (*от окна*). Ушел.

Филиппа (*встав*). Я не вынесу... Эти ставни... И духота... Как будто в воздухе не хватает кислорода... (*Уходит, почти шатаясь.*)

Оцепенение спало. Густав и Цирил медленно подходят к Йозефу. Цирил покачивает шнур, который все еще завязан петлей. Йозеф, как завороженный, отступает к постели.

Бернард (*у окна, с облегчением*). Пошел дождь! (*Закрывает ставни.*)

Алеш протягивает руку к шнуру от люстры, гасит свет. Тишина.

Занавес

На 1-й стороне обложки:
Из коллекции Александра Васильева. Натюрморт

На 2-й стороне обложки:
«Дама с камелиями» А. Дюма-сына. Т. Малягина (Маргарита Готье) и А. Ванченко (Арман Дюваль). Театр драмы, Екатеринбург.
Фото Б. Семавина

На 3-й стороне обложки:
«Пугачев» по мотивам поэмы С. Есенина. Н. Ханжаров (Пугачев). Театр юного зрителя, Ростов-на-Дону.
Фото А. Талалаева

На 4-й стороне обложки
Из коллекции Александра Васильева. Веер времен ампира

Редакция:
Ю. Шуб
главный редактор,
И. Василинина,
Н. Звенигородская,
А. Иняхин,
Н. Казьмина
зам. главного редактора,
Е. Сальникова,
И. Силина
отв. секретарь,
Н. Старосельская,
О. Фельдман

Телефон:
242-25-40

Редакция не имеет возможности вступать в переписку, а также рецензировать и возвращать не заказанные ею рукописи

Сдано в набор 27.06.94. Подписано в печат
5.04.95. Формат 84×108 1/16.
Бумага офсетная.
Офсетная печать. Объем 12 печ. листо
Усл.-печ. л. 21,0. Уч.-изд. л. 25,0.
Заказ 115

Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
Комитета Российской Федерации по печат
142300, г. Чехов Московской области
тел. (272) 71-336
факс (272) 62-536

Художественный редактор
Е. Радлова

Технический редактор
Е. Темкина

Корректоры
Н. Александрова
Л. Ладыгина

Коммерческий директор
И. Калмыкова

Товарищество «Журнал «Театр»
119146, Москва
Комсомольский просп., 23, корп.
FAX (095) 242-25-40